

Н. Глинка
«СТРОГИЙ,
СТРОЙНЫЙ
ВИД...»







**ПЕТРУ ПЕРВому
ЕКАТЕРИНА ВТОРАЯ
ЛБТА 1782.**

Н. Глинка
**«СТРОГИЙ,
СТРОЙНЫЙ
ВИД...»**

Оформление и макет художника

Андрея Рыбакова

**Фотосъемка специально для настоящего издания выполнена
Борисом Манушиным**

Подбор фотоиллюстративного материала Н. И. Глинки

Рецензенты:

кандидат искусствоведения

А. Ф. Крашенинников

кандидат искусствоведения

В. С. Турчин

На обложке: Вид на Петропавловскую крепость.

На первом форзаце: Вид на Петропавловскую крепость в белую ночь.

На втором форзаце: Вид на Исаакиевский собор.

Г $\frac{4802050000-040}{M101(03)-92}$ 064—89

ISBN 5—08—000813—х

© Н. Глинка, текст, 1991
© А. Рыбаков, оформление, макет, 1991
© Б. Манушин, фотоиллюстрации, 1991

Вместо вступления

*Посвящаю моим внукам
Ивану и Анюте*

Однажды летним солнечным днем мы, то есть я и семья моих друзей, приехавших в Санкт-Петербург на несколько дней из Пскова, шли по набережной Невы в Эрмитаж. Полюбовались Медным всадником, окруженным цветущими пионами. Со всех сторон толпились туристы с фотоаппаратами, кинокамерами. Сын моих гостей, подросток лет четырнадцати, не смущаясь многолюдьем, довольно громко декламировал:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Отец мальчика сказал, что тот недавно открыл для себя пушкинские поэмы и буквально бредит ими...

Площадь Декабристов обрамляют справа здания бывших Сената и Синода, а слева — Адмиралтейство. В глубине, за зеленью сада, блистая золотой шапкой, высится Исаакиевский собор. Вспомнили 14 декабря 1825 года, прикинули, где стояли восставшие войска, и заторопились к видневшемуся углу Зимнего дворца — Эрмитажу. Но когда перешли дорогу у Дворцового моста, гости мои, словно сговорившись, остановились.

Прямо перед нами в небо врезался ослепительный узкий клинок шпиля колокольни Петропавловского собора. Низко над крепостью клубились темные тучи, хотя над нашими головами еще сияло голубое небо. Поразителен был контраст высветленных солнцем крепостных стен, предгрозовых облаков и огромного простора синей невской воды. Мы невольно оглянулись, потому что знали: за спиной сверкает еще один шпиль, триумфально возносящий золоченый кораблик — символ утверждения России на берегах Балтики. Воистину «светла Адмиралтейская игла»!

Справа, вдоль набережной, уходил волнистый от причудливо сгруппированных колонн фасад Зимнего дворца, а левее, за синей ширью Невы, на Стрелке Васильевского острова, светилась белоснежная строгая колоннада Биржи. Будто античный храм с двумя высокими красными ростральными колоннами-маяками чудом возник здесь, в северном современном городе.

И так разнохарактерны были все обозримые отсюда сооружения, но в то же время составляли такое прекрасное гармоническое целое, что мои гости, единодушно выразив свое восхищение, стали задавать странные на первый взгляд вопросы.

— А как же это все-таки может быть, чтобы здания, построенные в разное время, на протяжении более ста лет, в разных стилях, зодчими разных национальностей образовали такой дивный ансамбль?

Кто-то из них так и сказал «ансамбль», а потом, усомнившись, решил уточнить:

— Можно ли это все назвать ансамблем? Или для этого должны быть рядом постройки в каком-либо едином стиле?

Вспомнили знаменитые ансамбли Росси у Русского музея и на только что виденной площади Декабристов.

— Или может оказаться, что сооружения, не одинаковые по стилю, все же составляют ансамбль? Объясни нам, почему ваш город так прекрасен, в чем секрет его очарования?

Да, действительно, и белыми ночами, и в зимнюю стужу, и в беспросветные осенние дожди город красив, каждый раз по-особенному. То, что Петербург прекрасен, знают не только все его жители от мала до велика, но также гости из других областей и республик нашей страны, об этом постоянно говорят иностранцы и, выражая свои чувства, не скупятся на такие слова, как «великолепно», «превосходно», «совершенство».

— Каким высоким мастерством, нет, скорее, искусством, должны были обладать архитекторы, создавшие всю эту красоту,— задумчиво произнес мой спутник.

— Конечно! Вон, за Невой, слева, на набережной Васильевского острова, здание с пологим куполом — это Академия художеств. Она основана в середине XVIII века и называлась «Академия трёх знатнейших художеств» — живописи, ваяния и зодчества. Из нее вышли многие прославленные русские архитекторы: Баженов, Старов, Захаров. Искони зодчество считалось одним из основных видов искусств, значит, настоящий архитектор непременно должен быть художником в самом прямом и глубоком смысле слова.

— А как же строился город, пока не было Академии художеств? Вы сами сказали, что ее открыли только в середине XVIII века, а город-то основан при Петре Первом! — резонно заметил мальчик.

Но ответить на этот и все остальные, заданные по пути, вопросы в двух словах невозможно.

Ведь по сути эти вопросы означали: что такое архитектура как искусство? Как оно возникло и дошло до нас таким, как мы его видим? Как родился и рос Санкт-Петербург?

Да и не время сейчас было отвечать — ведь мы шли в Эрмитаж, а он тут, совсем рядом...

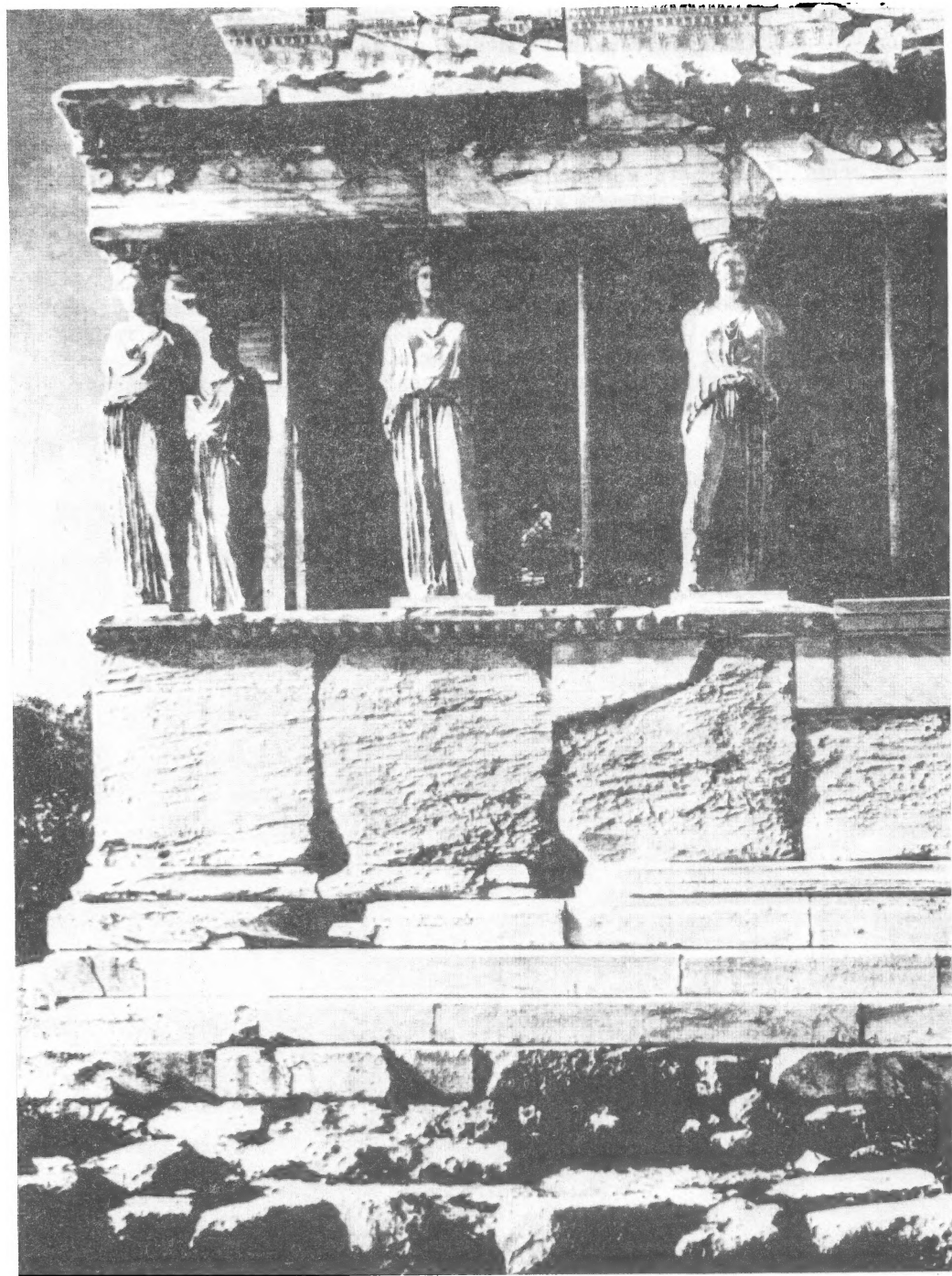
Однако завтра они возвращаются домой, так что поговорить об архитектуре вообще, о работавших в России зодчих, создавших город на Неве, в этот раз не удавалось.

— Может быть, ты напишешь нам что-нибудь об этом, если найдешь время,— попросила приятельница.— И нам, и ему,— кивнула она на сына,— польза.

Потом они уехали, а я задумалась над их просьбой и поняла, что вопросы эти не праздные, продиктованы они подлинным, живым интересом, и начала было отвечать письмом, но вскоре увидела, что в одном послании много не скажешь. Даже пять или десять писем не исчерпают тему, и каждое письмо должно быть величиной в школьную тетрадь.

Интерес к истории архитектуры очень велик, и это не удивительно. О ней прекрасно сказал один из самых талантливых советских зодчих К. С. Мельников: «Архитектура любезна людям тем, что она не замуровалась, как другие Искусства — Литература, Живопись, Скульптура,— в толстенных стенах музеев и библиотек. Она одна в грозной обнаженности, на глазах тысячелетий властно звучит каменным языком гения».

Вот я и подумала тогда, что стоит написать книгу о прекрасной архитектуре одного из красивейших городов мира.



«Архитектура, что за вещь?»

Прежде чем начать рассказывать об особенностях архитектуры Петербурга, нам необходимо договориться о некоторых основных, общих, имеющих важное значение, определениях.

Вот, к примеру. «Архитектура, что за вещь?» — такой вопрос задал в конце XVIII века друг великого русского зодчего В. И. Баженова — Ф. В. Каржавин. И сам же на него ответил: «Она есть строение естественное и художественное», где под словом «естественное» подразумевал материальную основу постройки. Ведь любое сооружение создано из дерева, камня, кирпича, металла, бетона с применением определенных конструкций. Но если в этом сооружении не заложено, не запроектировано и не воплощено некоей художественной идеи, оно не имеет отношения к искусству, а тем самым — к архитектуре.

Обратимся к очень далекому прошлому, к истокам Архитектуры. Именно Архитектуры с большой буквы, так как от рядовых построек, от жилья первобытного человека археологи находят лишь следы пепелищ, черепки битой посуды, каменное или бронзовое оружие. Но уже пять тысяч лет назад люди строили в «вечном» материале — в камне, и в мыслях перед ними стояла Вечность.

Среди легендарных семи чудес света (легендарных не в смысле сомнительности их существования, а в смысле овеянности старинными преданиями) постоянно первое место занимали египетские пирамиды. Что же побуждало ставить их в один ряд, и даже в начале ряда, с такими сооружениями, как Колосс Родосский, сады Семирамиды, Александрийский маяк, храм Артемиды в Эфесе и другими, от которых не осталось и следа? Не их

ли древность и прочность? Существует арабская пословица: «Все на свете боится времени, а время боится пирамид».

Пирамиды называли «окаменевшей геометрией», хотя, справедливости ради, следует заметить, что в геометрию термин «пирамида» пришел от наименования гробниц фараонов. Нет сомнения, их строители превосходно знали геометрию, астрономию, многие законы физики.

Египтяне прошли долгий, трудный путь познания. Много тысяч лет назад начертили на плоскости — на земле — прямой угол и поняли, что природа такого не создала; затем поняли, что этот прямой угол обладает некоторыми неизменными свойствами. Наконец узнали, что прямоугольный треугольник, у которого катеты соответственно равняются 3-м и 4-м, имеет гипотенузу, равную 5-ти, и что такой треугольник несет в себе таинственные для них закономерности. Сюда, в Египет, приезжал учиться Пифагор, а именно от этих закономерностей до теоремы Пифагора один только шаг.

Если же сложить два равнобедренных прямоугольных треугольника гипотенузами, получается квадрат, то есть основа прямоугольного в плане сооружения, в том числе пирамиды.

Эти безукоризненно правильные геометрические тела, точно ориентированные по странам света, возведенные без каких бы то ни было сложных механизмов, были порой колоссальных размеров. Так, например, пирамида Хеопса сейчас высотой в 137,3 метра, а первоначально была еще выше. Это, по нынешним меркам, примерно три пятнадцатипятиэтажных дома, поставленных

Пирамида Джосера. Около 3000 г. до н. э.



один на другой. Словом, значительно выше шпиля Петропавловского собора.

Пирамида занимает площадь в пятьдесят четыре тысячи квадратных метров, а ее объем — два с половиной миллиона кубических метров.

Для какой же цели воздвигали эти огромные сооружения?

Для того, чтобы в них похоронить умершего фараона?

Нет, египтяне верили, что они не погребают покойника, а провожают ставшего богом фараона в дом, в котором он будет жить вечно.

Этой уверенности было подчинено все: внутренняя отделка погребальной камеры, внесенные туда утварь и предметы обстановки. А снаружи все было заключено в идеальную геометрическую форму. Пирамида в условиях земного притяжения — самая устойчивая, самая неколебимая фигура. В основании ее, как правило, квадрат, стороны — равнобедренные треугольники, вершины которых сходятся в одной точке.

В древности люди придавали глубокое символическое значение как числам, так и геометрическим фигурам, и пирамида надолго стала символом вечности.

Уже относительно недавно (по сравнению со временем создания пирамид), на рубеже XVIII и XIX веков, И.-В. Гете писал о пирамидах, что это самая удивительная архитектурная идея, которую невозможно превзойти.

Пирамиды в Гизе. 2900—2700 гг. до н. э.



Архитектура — искусство не изобразительное, а выразительное. И если мы хотя бы бегло взглянем на историю архитектуры, то убедимся, что нет и не может быть произведения подлинного зодчего, которое не несло бы в себе идеи. Иное дело, с помощью каких средств она воплощается.

Здесь мы столкнемся как с уровнем технических знаний, так и с эстетическими, политическими, религиозными взглядами.

Первые будут определять конструктивные особенности, вторые — идейно-художественные.

Еще во времена первобытнообщинного строя люди, создавая святилище, на вертикально поставленные каменные столбы положили сверху продолговатый камень.

Так впервые возникла одна из основных архитектурных конструкций — строчно-балочная.

Постепенно столбы превращались в колонны, а верхняя горизонталь — в балку, несущую перекрытие.

В египетских храмах эта конструкция получила свое художественное оформление: каменные колонны обрабатывали то наподобие стилизованной пальмы, то в виде лотоса или пучка папируса. Таким образом, ствол колонны соответствовал стволу или стеблям растений, а верхняя часть, капитель, — кроне дерева или цветку.

Самые большие помещения древнеегипетских храмов были буквально за-

Храм в Луксоре. Гипостильный зал. XV — середина XIII в. до н. э.



ставлены многими десятками высоких колонн. Их стволы, покрытые резными, а порой и расцвеченными иероглифами и изображениями богов, теснились ровными рядами, вознося на двадцатиметровую высоту свои капители, напоминающие фантастические цветы. Человек должен был чувствовать себя ничтожно малым в этом мистическом лесу гигантских колонн, толщина которых порой достигала трех с половиной метров в диаметре.

И дело было не только в том, что жрецы стремились подавить человека величием подобного храма. Просто в те времена большое помещение каменного сооружения не могло быть иным и по техническим причинам. Кровля держалась на каменных балках, перекинутых от одной колонны к другой.

А строители и тогда уже отлично знали, что камень может выдержать очень большую нагрузку, если на него давить сверху, то есть, как теперь говорят, он прекрасно работает «на сжатие». Но если длинный каменный блок положить на две опоры, далеко отстоящие друг от друга, то этот блок, играющий роль балки, непременно вскоре даст трещину посередине и обвалится от собственной тяжести. То есть опять-таки, говоря современным языком, камень, в отличие от дерева, плохо работает «на растяжение».

Деревянные балки могут быть той длины, какой длины в вашем распоряжении бревна, а вот каменные — нет. Чем массивнее балка, тем она должна быть короче, тем ближе друг к другу должны стоять опоры.

Вот почему в египетских храмах, которые строили только в камне, неизбежно появлялись так называемые гипостильные, многоколонные залы. Залы и дворы окружали массивные стены, сложенные из больших каменных блоков призматической формы. Стены без окон наглухо отгораживали храм от окружающего мира, их поверхность украшалась, как и колонны, рельефами и росписями. Но этим роль стены не исчерпывалась, стена была также частью конструкции, несущей определенную нагрузку: на нее перекидывали каменные балки с ближайшего ряда колонн.

Мы не случайно довольно подробно останавливаемся на архитектуре Египта. Развившиеся на берегах Нила в течение тысячелетий наука, искусство легли в основу западноевропейской культуры, и античная архитектура своими корнями ощутимо дотягивается до древнеегипетского зодчества. Взять хотя бы уже знакомую нам стоечно-балочную конструкцию, наиболее совершенного выражения этой конструкции добились именно архитекторы Древней Греции. Кстати, слово «архитектор» греческого происхождения, оно составлено из двух корней: «архи» — придает степень превосходства, старшинства, а «тектон» означает «строитель». Следовательно, архитектура — это высокое строительное искусство.

Постараемся очень кратко познакомиться с тем, что нового внесли древнегреческие мастера в сокровищницу мировой архитектуры. Надо только помнить, что Греция, или Эллада, не была единым государством-монархией, как Египет, а состояла из множества сравнительно небольших городов-государств — полисов, таких как Атика, Лаконика, Аркадия, Беотия и других.

Поскольку архитектура, как никакое другое искусство, зависит от материальных возможностей заказчиков, то греческие храмы, построенные на средства отдельных полисов, были не в пример меньших размеров, нежели египетские. Но высочайшее мастерство эллинских зодчих привело к тому,

что их постройки воспринимаются как монументальные и гармоничные сооружения.

К середине V века до н. э. в Греции сформировались такие архитектурные ордера, как дорический, ионический и коринфский. Слово «ордер» на латинском языке означает: порядок, строй, приказ, а в применении к архитектуре — определенную систему стоечно-балочной конструкции. Порядок в древности был синонимом красоты, а хаос — безобразия.

Основу ордера составляют художественно оформленные стойка-колонна и балочное перекрытие — антаблемент. Кроме того, в состав ордера включаются подножие колонн — цоколь — и треугольное завершение, образованное скаками кровли, — фронтоном.

Один ордер от другого отличается пропорциями всех деталей здания, и прежде всего колонн. За основу пропорции берется условная мера, так называемый модуль. Обычно такой мерой был нижний диаметр колонны. Нижний, потому что, как правило, колонна кверху несколько сужается. Вдоль стволов идут неглубокие желобки-каннелюры, которые создают дополнительную игру света и тени.

В дорическом ордере высота колонны колеблется от 6 до $7\frac{1}{2}$ диаметра, а в ионическом — между $7\frac{1}{2}$ и 9. Чем больше количество модулей в высоте колонны, тем она легче, стройнее. Однако в одном и том же ордере, скажем дорическом, колонны могут быть более и менее вытянутыми. «Какой же в этом порядок?» — спросите вы. А ответит на это русский архитектор XVIII века, с которым мы еще встретимся в книге. Звали его Николай Александрович Львов. Он очень высоко ценил античную архитектуру и писал: «Нет почти двух храмов древних одинакового ордена, которые бы в членениях своих одинаковый размер имели, и не токмо местоположение определяло разность пропорции, но самое употребление зданий. Храм дорический, Геркулесу посвященный, имел 7 модулей с половиною; городские ворота того же ордена 6 модулей с половиною. Один представлял мужество и красоту, а другие только мужество и твердость изображать должныствовали».

Надо обратить внимание еще на одну особенность дорических колонн: нижняя треть их имеет едва заметное утолщение — энтазис. Зрительно это придает колонне особую прочность и упругость.

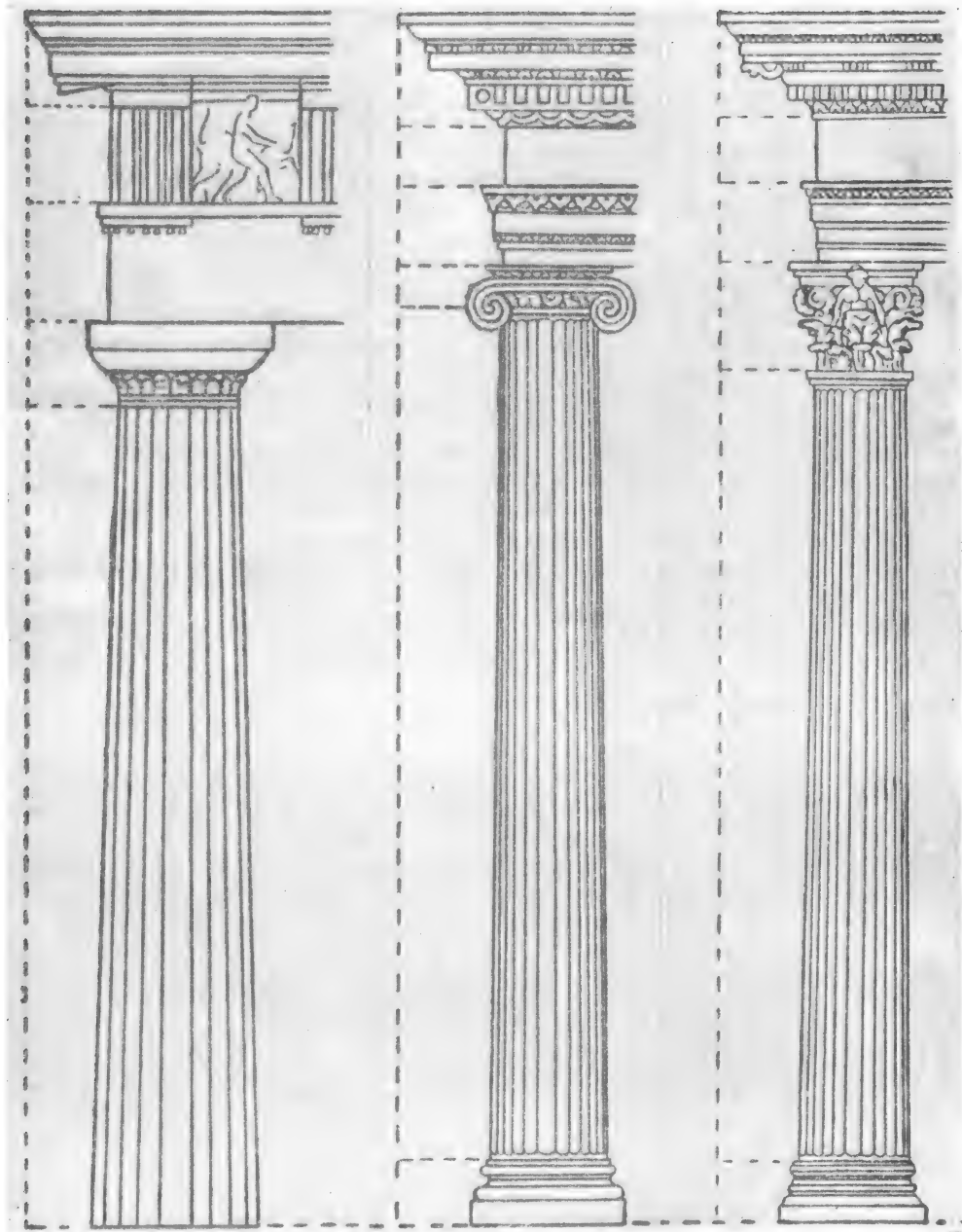
Ионические колонны всегда выглядят более легкими. Не случайно монументальные дорические колонны сравнивают с мужественными фигурами атлетов, а ионические — с грациозными, женскими.

Совершенно различны у них и капители. Дорическая состоит из двух частей: нижняя — эхин — напоминает круглую подушку, она как бы слегка сплюснулась под тяжестью антаблемента, переходом к которому служит лежащая на эхине квадратная плита — абака.

Ионическая капитель наряднее благодаря двум упругим симметричным спиралевидным завиткам-волютам, занимающим место дорического эхина, а выше лежит тонкая, украшенная рельефными лепестками абака.

В отличие от дорической, ионическая колонна имеет еще базу, обычно в виде двух валиков, соединенных выкружкой.

Итак, колонна — несущая часть конструкции, а несомая — антаблемент — в свою очередь делится на гладкий архитрав, лежащий непосредственно на колоннах, выше — рельефный фриз и, наконец, нависающий над всем выступ,



Пропорциональное соотношение греческих архитектурных ордоров: дорического, ионического и коринфского.

который защищает здание от осадков,— карниз. Пропорционально, вне зависимости от ордера, антаблемент составляет четвертую часть высоты колонны.

На приведенных примерах видно, что определяющую роль в древнегреческой архитектуре играло соотношение несущих и несомых частей здания, а соотношения выражены числами.

Из всех видов искусств архитектура, пожалуй, ближе всех к математике: ведь в основе конструкций лежат точнейшие расчеты. В древности, кроме известных ныне девяти муз, существовала и муза математики, то есть математика почиталась искусством наравне с астрономией, муза которой входила в состав свиты Аполлона — предводителя всех муз. Так и представляешь себе, что по одну сторону Математики стоит Архитектура, а по другую — Музыка, которая тоже не существует без ритма, без счета, без которых, в свою очередь, нет гармонии.

Да ведь слова «ритм» и «гармония» в равной мере приложимы как к музыке, так и к архитектуре.

Крупнейший французский зодчий XX века Ле Корбюзье писал: «Архитектура и музыка — родные сестры: обеим присущи материальное и духовное начало, в музыке мы видим архитектуру, в архитектуре — музыку... и та и другая создают пропорции во времени и пространстве».

Греческие архитекторы отлично знали, что «мера важнее всего», а для эллинов именно «человек есть мера всех вещей». Лучшие образцы греческой архитектуры, остатки которых стоят на афинском Акрополе — храмы Парфенон (дорического ордера) и Эрехтейон (ионического), — несмотря на срав-

Афины. Парфенон. 447—438 гг. до н. э.





Афины. Эрехтейон. 420—415 гг. до н. э.

нительно небольшие размеры, монументальны, но не подавляют человека, как египетские.

Еще одно существенное различие: в египетских храмах колонны стояли в гигантских залах, отгороженных глухими стенами, а в греческих, типа Парфенона, колоннада вынесена наружу, она окружает прямоугольное помещение святилища и прекрасно обозрима снаружи, еще издали раскрыта навстречу человеку. Один ученый сказал, что Парфенон стремится всю окружающую природу сделать храмом.

Такой тип здания с наружной колоннадой со всех четырех сторон называется периптером. В Петербурге, на Стрелке Васильевского острова, стоит периптер — здание Биржи, в котором ныне помещается Военно-морской музей.

Другой упомянутый афинский храм — Эрехтейон — отличается необыкновенным изяществом и нарядностью, которые ему придают широкая терраса с ионическими колоннами и маленький, дивной красоты портик кор. «Кора» по-гречески — девушка. Шесть прекрасных дев, задрапированных в длинные одежды, стоят вместо колонн на высоком цоколе и несут на своих головах перекрытие портика.

Примерно через две тысячи лет изображения женских, да и мужских фигур, поддерживающих балконы, кровли, выступы на стенах зданий, распространятся почти по всей Западной Европе под названием кариатид и атлантов, а еще лет через триста они появятся и в России.

Третий из основных ордеров — коринфский. По своим пропорциям он еще более тонок и изящен, чем ионический; капитель стала более нарядной: волюты разделились на четыре завитка, поддерживающих по углам плоскую абак, а ниже по кругу в два ряда расположены изогнутые листья аканта. Коринфская капитель выше ионической, тем самым вся колонна стала стройнее и удлиненнее. Особенно охотно и часто употребляли этот ордер в Древнем Риме, который воспринял все лучшие достижения греческой архитектуры.

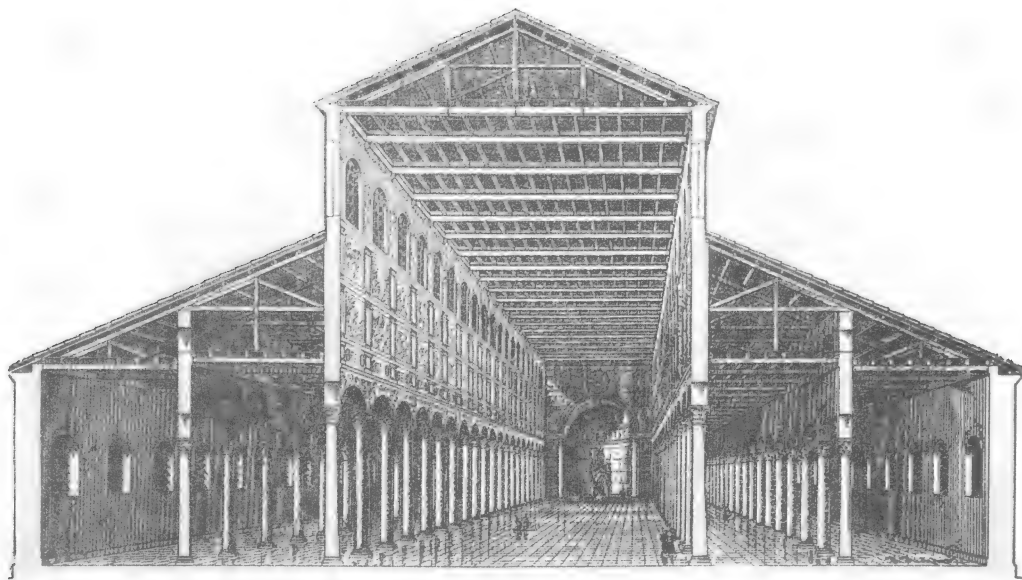
Римские архитекторы разработали еще два ордера: тосканский и композитный. Первый — вариант дорического, но ствол колонны стал гладким, без каннелюр, появилась база и несколько изменились пропорции в целом. В литературе можно встретить иное его название — римско-дорический. Именно эта форма дорики будет широко распространена в России XVIII — начала XIX веков.

Композитный, или сложный, ордер в своей капители совместил признаки ионического и коринфского ордеров, придав ей особую пышность.

Древнеримская республика, а затем империя была единым огромным могучим государством, и перед римской архитектурой стояли соответственные задачи. В Древнем Риме из долговечных материалов строили не только культовые сооружения, но и гражданские: городские стены, мосты, триум-

Рим. Колизей. 75—80 гг.





Базилика. IV в. Чертеж.

фальные арки, водопроводы-акведуки, рынки, общественные бани-термы, театры, цирки, которые были порой колоссальны по размерам.

Римляне придавали большое значение удовлетворению как духовных, так и телесных потребностей своих сограждан. В роскошно отделанных термах люди не только мылись, не только пользовались услугами массажистов, но обсуждали политические и литературные новости, слушали чтецов и музыкантов. Это были своего рода клубы, где можно было также назначить деловую или дружескую встречу.

Не меньшую роль в жизни древнего римлянина играли театральные и цирковые представления. На клич римского плебса: «Хлеба и зрелищ!» — Сенат отвечал возведением театральных сооружений, крупнейшее из которых — Колизей — вмещало более пятидесяти тысяч человек.

Кроме того, строили дворцы и виллы императоров, вельмож и просто богатых людей. Девятнадцать акведуков снабжали жителей Рима водой. Размах строительства, грандиозные размеры сооружений требовали особой техники и огромного количества прочных материалов. Если в Греции строили главным образом из натурального тесаного камня, то римские архитекторы ввели в широкое употребление обожженный кирпич и бетон — материалы более дешевые, доступные, удобные для изготовления и транспортировки. Натуральный же камень чаще всего шел только на облицовку фасадов или парадных помещений.

Для греков основной формой монументального сооружения был периптер, для римлян более характерна базилика — тоже прямоугольное в плане здание, разделенное внутри параллельными рядами колонн на несколько продольных нефов, причем средний из нефов обычно выше и шире боковых.

Одной из главных заслуг римских зодчих является широкое использование сводов, позволявших перекрывать помещения больших размеров, чего



Рим. Пантеон. Около 125 г.

не умели делать греки. Тот же камень, который плохо работает «на растяжение» и хорошо «на сжатие», римские строители стали складывать по кривой клиньями, заставляя их давить друг на друга. Такая система кладки образует свод: нижняя его поверхность вогнутая, а верхняя — выпуклая. В силу своей конструкции свод не только давит на стены сверху вниз, но и распирает их; это вызывает необходимость делать опорные стены особо прочными. И купол, и арка — разновидности свода, с ними мы впервые встречаемся в Древнем Риме.

К лучшим достижениям древнеримской архитектуры относится Пантеон — «храм всех богов», построенный около 118—125 годов н. э. Его круглое в плане помещение диаметром в 43,2 метра перекрыто сферическим бетонным куполом, в верхней части которого оставлено круглое отверстие площадью более 60 м², сквозь которое свободно льется свет, но благодаря особому току воздуха не проникает дождь.

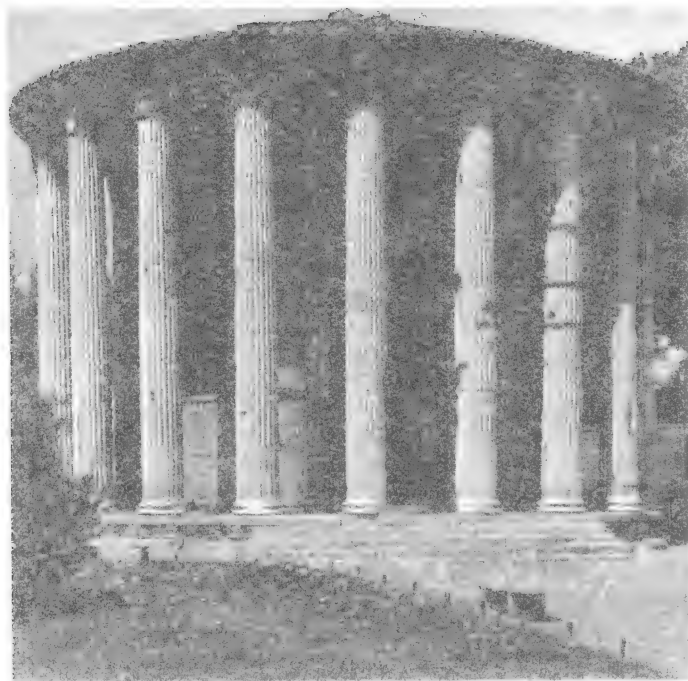
Купол Пантеона представляет собой половину шара и покоится на стенах, высота которых равна радиусу этого шара. Этим достигается особая гармония внутреннего объема. Чтобы погасить силу распора мощного купола, создатель Пантеона вынужден был сделать нижнюю часть стен шестиметровой толщины. В VII веке н. э. языческий храм превратили в христианскую церковь, в которой позднее стали хоронить великих людей Италии. В частности, там похоронен Рафаэль.

Римские архитекторы создали также прекрасные образцы небольших,

круглых в плане построек — ротонд, окруженных колоннадой. Как правило, они были перекрыты куполами. В качестве примеров ротонд можно привести храм Весты в Риме и круглый храм в Тибуре. Впоследствии на них учились как западноевропейские, так и русские мастера.

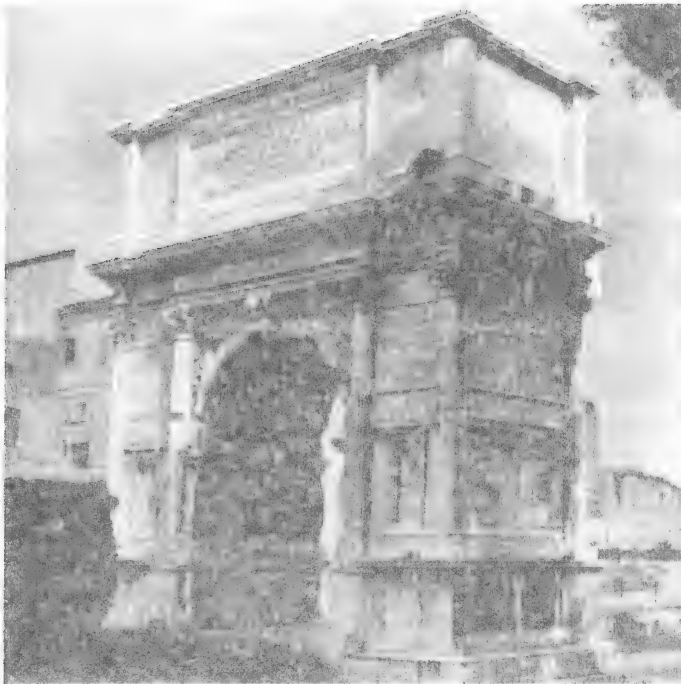
Арочную конструкцию римляне использовали еще более широко, чем купол. Всякая арка состоит из опор — пилонов — и опирающегося на них свода. Система арок — аркада — составляла основу мостов и акведуков, ею оформляли различные здания, наконец, аркады стали сочетать с элементами того или иного ордера. Так, например, на фасаде Колизея из плоскости пилонна выступают полуколонны, которые, будучи чисто декоративными, создают впечатление, что именно они несут нагрузку. Но когда архитектуру начинают украшать архитектурой же, значит, близок кризис стиля... Правда, был близок не только кризис стиля, но и всей Римской империи. В 300 году н. э. император Константин Великий перенес столицу с берегов Тибра на берег Босфора, где уже много веков существовал небольшой, но богатый город Византий. Благодаря своему географическому положению город собирал пошлину с судов, идущих из Средиземного моря в Черное и обратно. При Константине площадь города значительно увеличилась, он был обнесен мощными оборонительными стенами и стал быстро застраиваться великолепными сооружениями, достойными столичного центра. После смерти императора город получил название Константинополь, но чаще именовали его Новый Рим, а несколько позднее на Руси — Царьград.

Древний же Рим пал под натиском варваров в 476 году. Западная империя распалась на множество больших и малых государств. На этом и



Рим. Храм Весты.

1 в. до н. э.



Рим. Арка Тита. 90 г.

заканчивается история античности. Если же говорить об архитектуре, то практически она почти прекращает свое существование в III веке н. э.

Завоевавшие Рим варвары стали наследниками его замечательной культуры. Ее главные идеи и принципы постепенно распространились по всей Европе. Но в иных условиях и землях античная культура вообще, и архитектура в частности, сохранив кое-какие черты, преобразилась.

Так в западной и северо-западной Европе полюбилась форма базилики, но постепенно менялись ее пропорции и декоративные детали. Становились все более тонкими и высокими колонны. В конце концов, их стали как бы собирать в пучок, чтобы они могли поддерживать тоже вытянувшиеся кверху, превратившиеся в стрельчатые своды. К базиликам пристраивали башни, которые позднее завершали шпилями. В течение средних веков во Франции, Англии, Германии, Нидерландах господствовали сначала романский, а потом готический стили. Мастера этих стилей создали подлинные архитектурные шедевры. Но поскольку наш краткий обзор ставит целью выяснить, что из всего европейского наследия оказало влияние на русских зодчих XVIII века, то приходится признать: в России при Петре I получили своеобразное развитие форма базилики и шпиль, как завершение высотного сооружения, чаще всего колокольни.

Иначе развивалась архитектура Восточной Римской империи. Рядом с Константинополем через узкий пролив была Малая Азия, а на юго-западе — земли Древней Эллады, откуда в новую столицу вывозили античные памятники, а то и просто драгоценные мраморы, порфир, бронзу и другие материалы из разгромленных, разграбленных языческих храмов. Соседство Азии

и Греции в значительной мере сказалось на характере местной архитектуры, которая впоследствии, как и вся культура, получила название византийской.

Излюбленной формой, унаследованной от Древнего Рима, стал купол. Но и он здесь претерпел изменения. Купол византийских храмов лежит не прямо на стенах основного объема, как в римском Пантеоне, а на специальном промежуточном цилиндрическом или многогранном возвышении — барабане. При этом сложенный из кирпича купол помещают над центральной частью симметричного сооружения. Так образовалась схема центрально-купольного храма — наиболее распространенной формы древнерусских церквей начиная с X—XI веков.

В середине XV века Константинополь завоевали турки и переименовали его в Стамбул. К этому времени на Апеннинском полуострове не только были давно знакомы с достижениями византийской культуры, но усердно доискивались до общих корней — античности. Новая эпоха — Возрождение, или Ренессанс, — пришла на смену средневековью. Это эпоха Данте и Петрарки, Галилея и Джордано Бруно, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Трое последних, гениальные мастера в области живописи и скульптуры, были людьми необычайно широко одаренными и сумели блестяще проявить себя также и в архитектуре.

Наиболее значительные зодчие итальянского Возрождения — Ф. Брунеллеско, Л. Б. Альберти, Д. Браманте, Д. Б. Виньола, А. Палладио —

Константинополь. Собор св. Софии. 532—537 гг.



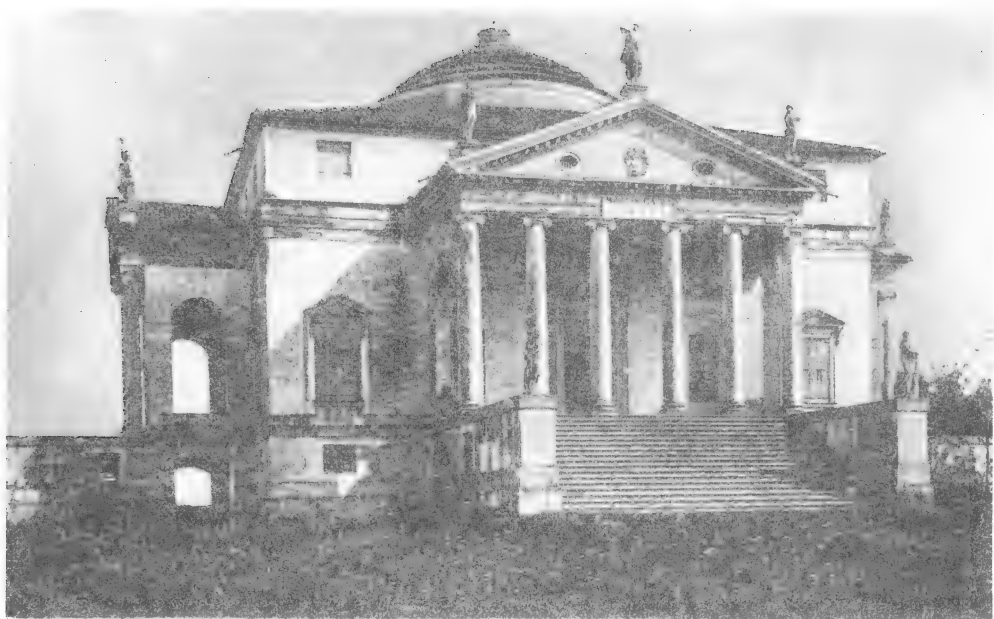
надолго определили характер европейской архитектуры. В их творчестве мы видим не простое возрождение античных форм и ордеров, но необычайно интересные их переработки и переосмысление. Широко распространенную центрально-купольную композицию применяют не только в культовых, но и в светских сооружениях. Примером этого может служить знаменитая вилла Ротонда Палладио. Для этой виллы, как и для большинства ренессансных зданий, характерны четкая симметрия планировки, ясность общей композиции, гармоническое соответствие внутренних и внешних объемов.

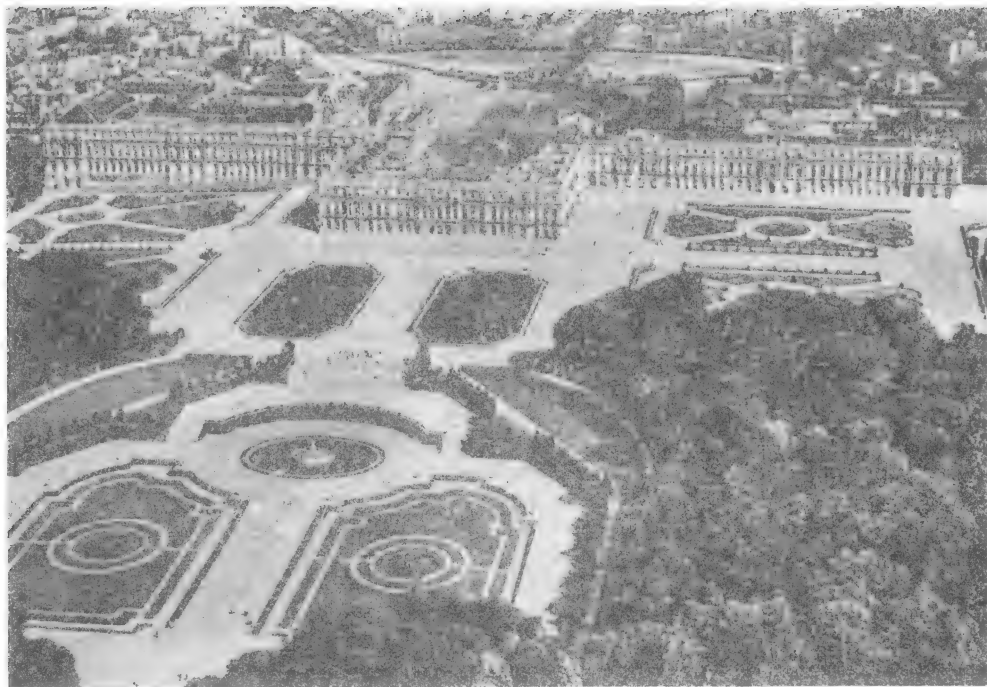
Очень существенно, что некоторые зодчие, в частности Палладио и Виньола, оставили теоретические трактаты, в которых подытожили свою практическую деятельность и закрепили понимание архитектурного ордера как основы любого сооружения. Эти трактаты сохраняли роль своего рода учебных пособий для многих поколений будущих зодчих и выдержали десятки изданий не только в Италии, но и во Франции, Англии, России.

На протяжении более двух столетий строился самый грандиозный храм мира — собор св. Петра в Риме. В его проектировании и возведении принимали участие Браманте, Рафаэль, Сангалло, Микеланджело, Виньола. Наконец, в 1667 году скульптор и архитектор Д. Л. Бернини создал замечательную колоннаду, обрамляющую овальную площадь перед собором. А на рубеже XVIII и XIX столетий русский император Павел I захочет иметь в Петербурге некое подобие собора св. Петра...

В Италии примерно с конца XVI века архитектура все более отчетливо приобретает черты декоративности. Так для Альберти превыше всего были логика и целесообразность. Он писал: «Даже тогда, когда все сделано ради

А. Палладио. Вилла Ротонда. 1567—1591 гг.





Версаль. XVII в.

украшения, зодчий должен устроить так, чтобы нельзя было отрицать, что все это прежде всего сделано ради пользы». Для зодчих нового поколения появляются иные критерии прекрасного.

Название художественного стиля, родившегося в конце XVI века,— барокко — говорит само за себя. Этим словом называли неправильной формы жемчужины. Буквально оно означает: «вычурный, причудливый». В применении к архитектуре термин обозначал пышный декоративный стиль, в котором элементы конструкции не только не подчеркивали, но всячески маскировали. Вместо ясной гармонии планировки и пропорций, свойственных Ренессансу, пришли усложненные, криволинейные формы, создававшие иллюзорные пространства. Этой иллюзорности способствовали живопись, скульптура и зеркала, в изобилии применявшиеся в барочных зданиях. Даже ордер, потеряв свое логическое конструктивное начало, превратился в декорацию. Порой стирались грани между архитектурой и скульптурой, а плавно круглящиеся падуги скрадывали переход от стены к потолку. Нарочитые изменения канонических пропорций, игра света и тени, нагромождение декоративных деталей создавали неожиданные эффекты. На смену уравновешенности классической архитектуры пришла барочная иррациональность восприятия объемов, чувство противопоставили разуму. В наиболее чистом виде этот стиль существовал в Италии с конца XVI до середины XVIII столетия.

В XVII веке законодательницей вкусов становится Франция. Для ее архитектуры характерно стремление к большей сдержанности форм. Правда,

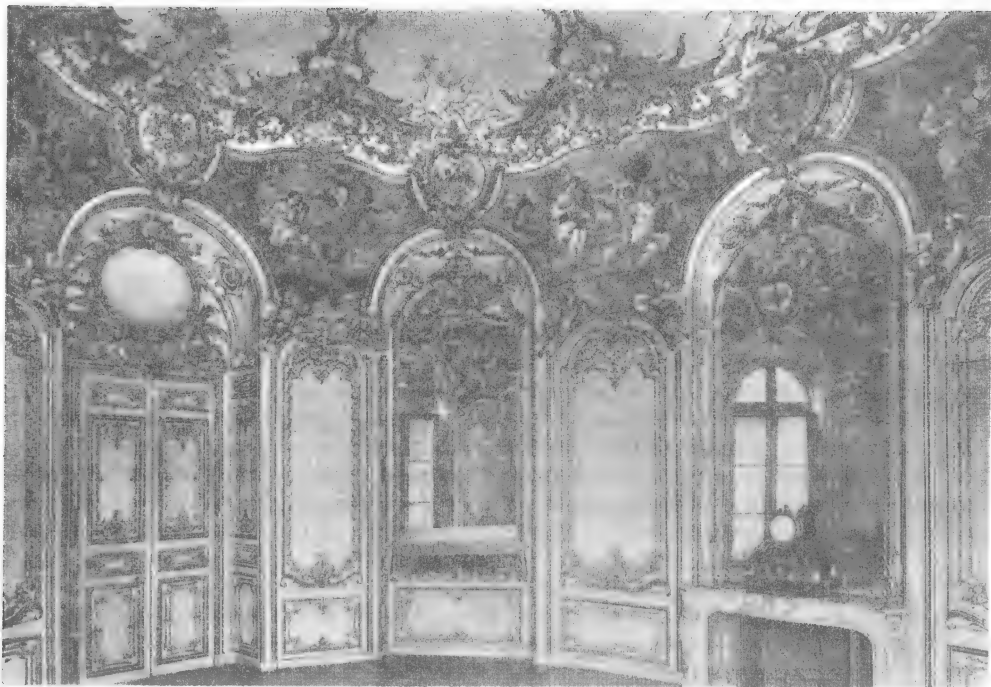
в 1710—1730 годах здесь расцветает изнеженный и измельченный вариант барокко, известный под названием рококо. Но в целом Франция надолго остается верна идеям классицизма.

Барокко же в гораздо более скромном, по сравнению с Италией, звучании мы находим в Голландии. Петр I во время своего путешествия в Европу именно там и был очарован этим стилем. Амстердам — тихий, уютный, аккуратный и деловой город — станет его идеалом, который он будет пытаться воплотить на берегах Невы.

Для России XVIII век — время, когда ломались вековые устои в самых разных областях: в политике, экономике, просвещении, быту. С XVII веком уходила в прошлое вся совокупность понятий, которые мы привычно связываем со словами «Древняя Русь». Россия, вышедшая к морю и ставшая могучей империей, во многом меняла свой уклад. Одним из выражений больших внутренних перемен и было ее обращение к Западной Европе.

Петровские преобразования не могли не сказаться на развитии всего русского искусства. В начале XVIII столетия развилось и получило официальную поддержку новое светское искусство, причем древнерусские традиции зачастую попирались в искусстве, как и в быту. Не всегда это было удачно, но ведь не так просто и не так быстро можно было научиться новым приемам мастерства, заново посмотреть на мир и увидеть его другими глазами. Это был сложный процесс, но нельзя забывать, что своими глубочайшими корнями новое искусство, и архитектура в том числе, всегда крепко держалось

Париж. Отель Субиз. Интерьер. 1710-е гг.



Амстердам.
Набережная.
Домá XVII—XVIII вв.



за родную почву, даже в те периоды, когда, казалось бы, русские мастера всему учились у европейцев. Но никогда наши художники не смогли бы создать подлинных шедевров, если бы потеряли свои национальные особенности.

Вот теперь мы вплотную подошли к тому времени, когда был основан город на Неве. Тому, как он родился и жил в первые десятилетия своего существования, и посвящен следующий рассказ.



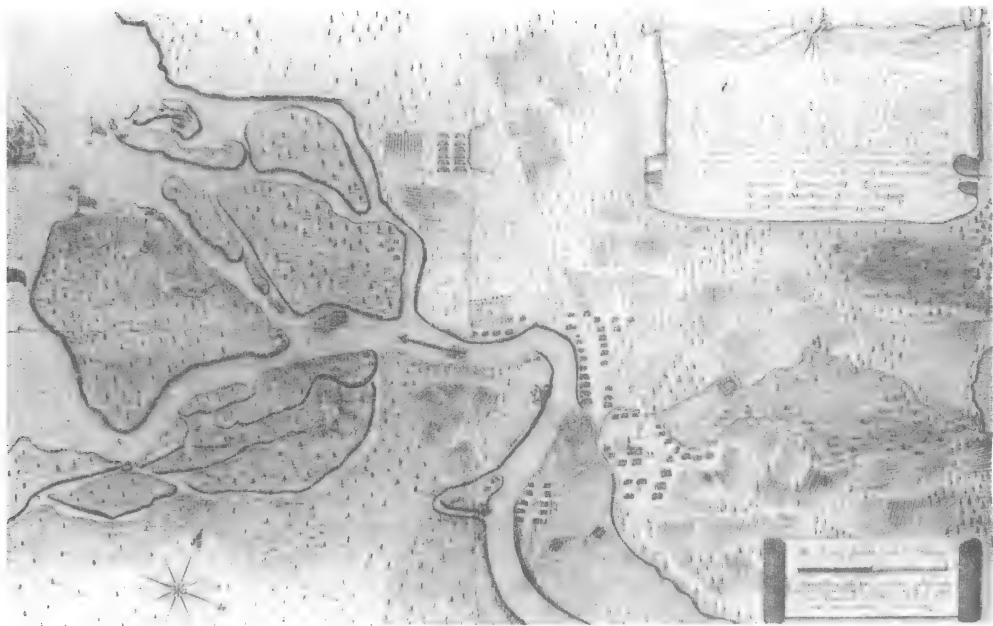
Юность Петербурга

Эта низменная, болотистая, топкая земля, поросшая ельником, ольшаником да ивняком, что раскинулась по берегам полноводной Невы от Ладожского озера до Финского залива, была жизненно необходима России. Еще в XV веке здесь простирались владения Великого Новгорода (так называемая Водская пятина), но в 1617 году по Столбовскому мирному договору они отошли к Швеции.

В течение XVII столетия Русь заметно окрепла и усилилась. Появились собственные мануфактуры, развились ремесла. Присоединилась Украина, образовался всероссийский рынок, а морского выхода в Западную Европу не было. Точнее, был — через Архангельск, но неудобный, далекий, надолго замерзающий. Чтобы пробиться к Балтийскому морю, предстояло вернуть Неву. И началась Северная война со Швецией, шла она с 1700 по 1721 год.

Сначала недостаточно обученная и плохо вооруженная русская армия в ноябре 1700 года потерпела жестокое поражение под Нарвой. Но этот суровый урок многому научил Петра I. «Как возможно... поспешайте артиллериею», — писал он начальнику Пушкарского приказа, и всюду — «поспешали». На Олонецком, Брянском, Липецком и уральских заводах отливали новые пушки, делали кремневые «фузеи» со штыками, которые можно было надевать на ствол, превращая ружье в пику. На верфи у Лодейного Поля строили военные корабли. Солдат и офицеров заново учили в промежутках между боями. И результаты не замедлили сказаться.

В октябре 1702 года русские штурмом взяли старинную крепость Нотебург, некогда Орешек, теперь переименованную Петром в Шлиссельбург — «ключ-город», ключ к Прибалтике. 1 мая 1703 года сдался Ниеншанц —



План дельты Невы до основания Петербурга. Чертеж. Конец XVII в.

шведская крепость на правом берегу Невы у впадения в нее речки Охты. А 2 мая стало известно, что со стороны залива приближается шведская эскадра из девяти судов. Несколько дней они крейсировали у берегов, не зная, что Ниеншанц пал; наконец два корабля — галиот «Гедан» и шнява «Астрильд» — вошли в устье Невы и бросили якоря. Тогда Петр посадил солдат-гвардейцев в лодки, разделил на отряды: одним командовал сам, другой доверил «другу сердешному» Александру Даниловичу Меншикову — и пошли в обход. На рассвете 7 мая напали на шведов и в абордажном бою захватили оба корабля. Это — первая морская победа русских. В память о ней выбили медаль с надписью: «Небываемое бывает», а «бомбардирский капитан Петр Михайлов» (сам царь) и поручик Александр Меншиков были награждены первым русским орденом Андрея Первозванного.

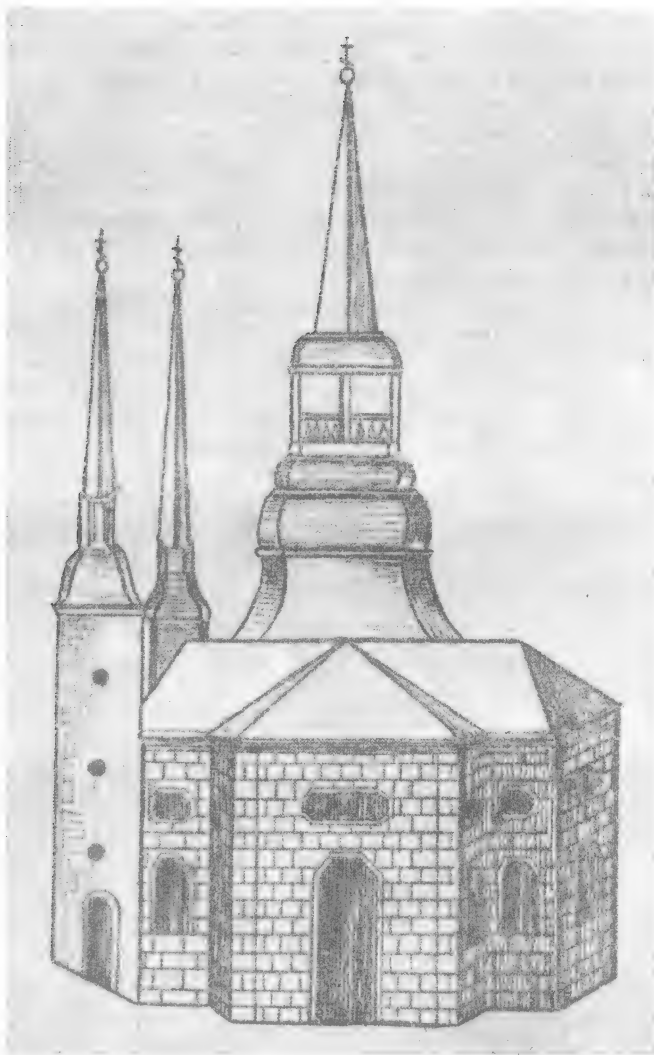
События развивались так стремительно, а шведы находились так близко, что терять времени было нельзя. Сразу стали искать место для крепости. Ниеншанц признали негодным, «понеже оный мал, далеко от моря и место не гораздо крепко от натуры». Петр не гнушался никакой работой: сам с несколькими помощниками обследовал течение и дельту Невы, промерил глубину, уточнил фарватер, осмотрел илистые берега, указал место, «где будет город заложен». Маленький островок у правого берега назывался финнами — Заячий, а шведами — Веселый. Расположен он в самом широком месте Невы, где река чуть ниже разветвляется на два основных рукава — Большую и Малую Неву. Остров был настолько мал, что для устройства крепости пришлось искусственно поднять отмели. Зато отсюда можно было контролировать дельту реки.

Распорядившись начинать земляные работы, Петр уехал в Лодейное Поле осматривать тамошнюю верфь. 27 мая 1703 года на Заячьем острове появились тысячи землекопов и плотников, которые под наблюдением Меншикова, назначенного губернатором, принялись укреплять болотистую почву сваями и ряжами — бревенчатыми срубами, заполненными камнями. Потом стали насыпать земляные бастионы. Этот день принято считать днем рождения Петербурга, хотя само название появилось чуть позже — 29 июня, в день именин Петра, когда уже в его присутствии посреди крепости заложили деревянную церковь во имя апостолов Петра и Павла — предшественницу нынешнего Петропавловского собора.

Вскоре эти два события как бы совместились, и в первой русской газете «Ведомости» от 4 октября 1703 года было напечатано о том, что летом Петр «новую и зело угодную крепость построить велел, в ней же шесть бастионов, где работали двадцать тысяч человек подкопщиков, и тое крепость на свое государственное именование прозванием Питербурхом обновить указал»; одновременно сообщалось и о закладке церкви «при троекратном с города и кораблей стрелянье из пушек».

План крепости «Санкт-Питер-бурх». Чертеж. Начало XVIII в.





Первоначальная
церковь
в крепости
«Санкт-Питер-бурх».
Гравюра.
Середина XVIII в.

Невольно напрашивается вопрос: с какого «города»? Думается, что здесь слово это употреблено в том смысле, в каком в Древней Руси употребляется слово «град», то есть огражденное, укрепленное место, оно же — крепость. И в Западной Европе также в двух значениях понимается слово «бург». Таким образом, надо полагать, что салютовали из пушек, стоявших на только что насыпанных бастионах крепости «Санкт-Питер-бурх». Такое написание наиболее часто встречается в книгах, газетах, гравюрах петровского времени. Не подумайте, что в названии допущена опечатка: царь любил, чтобы его называли Питер, как бывало в Голландии во время его первого заграничного путешествия в 1697—1698 годах. В составе Великого посольства он поехал в Европу под именем «Преображенского полка урядника» Петра

Михайлова. Четыре месяца проработал плотником в Саардаме на корабельной верфи: хотел научиться своими руками строить корабли — и научился. Вот там-то его и звали все — Питер, и он был очень недоволен, если ненадолго раскрывалось его инкогнито. Он сохранил добрые воспоминания о Голландии вообще, особенно об Амстердаме — городе, пронизанном каналами, которые делят его на сотню островов, соединенных между собою более чем тремястами мостов. Этот город с плотным строем домов на улицах-набережных представлялся ему образцом, достойным подражания. Там он находил время заниматься математикой, астрономией, рисованием — словом, старательно пополнял свое образование, которое чрезвычайно ценил и в окружающих. Пристрастие русского царя к маленькой прибрежной стране на северо-западе Европы сказалось и в наименовании крепости и города на Неве. Следы этого пристрастия дожили до XX столетия в простонародном названии города — Питер, а о питерских рабочих все знают из учебного курса истории. Но это просто небольшое отступление.

Под прикрытием трехсот пушек, стоявших на бастионах крепости, поблизости появляются первые жилые дома. Для этого сводят лес на части Березового острова, позднее он был переименован в Городовой или Городской (ныне это Петроградская сторона). У невского берега к дню именин срубили для Петра Красные хоромы, или Первоначальный дворец, он стоит и по сей день в том же виде, каким был построен. Только называется теперь скромнее — Домик Петра, и действительно, странно называть дворцом одноэтажный бревенчатый дом, в котором сени разделяют две светлицы по сторонам с высотой комнат 2,5 метра. Это при росте хозяина дома в 204 сантиметра!

От традиционной русской избы-шестистенки дом отличался большими, широкими окнами и наружной росписью стен «по кирпичному образцу на голландский манер». Да еще тем, что высокую, четырехскатную, крытую гонтом кровлю завершали изображения мортиры и двух бомб «с горящим пламенем» в знак того, что здесь живет «бомбардирский капитан».

В наши дни Домик отдан под музей; помимо личных вещей Петра, здесь хранится лодка-верейка, по преданию, построенная царем-плотником. Интересно, что еще при жизни основателя города, в 1723 году, решено было этот первый петербургский дом сохранить для потомства, построив над ним навес на каменных столбах; после многих переделок и добавлений он превратился в ныне существующий кирпичный футляр с застекленными проемами.

Петр любил жить в небольших, уютных, низких комнатах, а когда надо было устроить торжественный прием, делалось это в стоящем поблизости Посольском доме Меншикова. И хотя он тоже был одноэтажный, но значительно просторнее царского, и в нем имелась специальная «аудиенц-камера».

Рядом с Домиком Петра вскоре стали строиться приближенные вельможи, которым отводили участки по набережной Невы. Ближе к крепости образовалась первая городская площадь — Троицкая — с первым деревянным Гостиным двором. Все в это время в городе было первым: и мост, перекинутый с Березового острова на Заячий, и стоявшая около моста «Австрия четырех фрегатов» — довольно большой трактир, где Петр иногда устраивал праздники, — и пристань, к которой осенью 1703 года пришвартовался первый голландский корабль.

Так родился город-крепость и город-порт. Но скоро стало известно, что



Адмиралтейство. Гравюра. 1-я четверть XVIII в.

молодой шведский король Карл XII посмеивается над действиями русских: «Пускай сосед Петр строит города, которые будут взяты шведами». И похоже, это было сказано не ради красного словца. Шведские вооруженные отряды то и дело появлялись около Петербурга, угрожая ему то с суши, то с моря. Усиление оборонной мощи новорожденного города было необходимо. Когда в октябре 1703 года сюда приехал первый иностранный архитектор-профессионал Доменико Трезини, известный также в качестве инженера и фортификатора, он сразу же получил от царя задание построить на искусственном острове в Финском заливе артиллерийский форт Кроншлот. Очень тяжело было зимой на льду рубить ряжи и опускать их на мель, что тянется от острова Котлин к матерiku. От зари до зари работали солдаты и крестьяне, согнанные из разных губерний. Не зря эта работа приравнивалась к кааторге, люди умирали... но дело шло. На рукотворном острове соорудили трехъярусную деревянную крепостную башню, и в мае 1704 года к началу навигации на ней был поднят русский флаг. Ее гарнизон получил приказ: «Содержать сию ситадель с Божьей помощью, аще случится, хотя до последнего человека...» И Петр говаривал: «В Питербурхе спать будем спокойней». Однако шведы продолжали тревожить его жителей вплоть до 1709 года.

Несмотря на это, раз Петр понимал необходимость «ногою твердой стать при море», чтобы получить свободный выход в Европу, город надо было укреплять и расширять. Кроме того, нужны были корабли — военные и торговые, большие и маленькие; необходимой стала верфь, причем не только в Лодейном Поле, а здесь, на Неве. И опять-таки по прямому указанию царя на левом берегу, наискосок от крепости, осенью 1704 года было заложено Адмиралтейство. Оно впоследствии много раз перестраивалось, но основная схема оставалась изначальной. Одноэтажные корпуса с мастерскими и складами в плане образовали огромную, широкую букву «П», раскрытую в сторону Невы. Во внутреннем дворе на стапелях строили корабли Балтийского

флота, а в центральной части корпуса, параллельного реке, выросла башня, завершенная шпилем, который перекинулся с аналогичными шпилями церкви в крепости. Так появились первые высотные строения; их вертикали разнообразили ровную гладь территории, господствуя над ней.

В 1705 году после очередной попытки шведов напасть на город Адмиралтейство обнесли, как и крепость, земляным валом с бастионами, на них поставили пушки. Теперь в случае необходимости можно было вести перекрестный огонь. Можно было, но не пришлось, потому что вскоре победы русских отодвинули противника далеко от берегов Невы.

А пока людям надо было иметь крышу над головой, и они строили жилье кто какое мог. Неподалеку от крепости, помимо вельмож, селились пушкари, ружейники, зеленщики («зелье» — значило «порох»), торговый люд, и улицы получали названия: Пушкарская, Ружейная, Зеленина, Посадская, Дворянская. На другой стороне реки, к югу от Адмиралтейства, рубили деревянные домишки мастеровые-кораблестроители. Их поселения называли Морскими слободами. Многие жили в сырых землянках, а в строительный сезон (с апреля по октябрь) — просто в шалашах. Между Невой и речкой Мьей (ныне Мойка) участок именовался Адмиралтейским островом. Весь город был на островах, далеко не заселенных. Первоначально улицы возникали без какого бы то ни было плана, стихийно. Но это продолжалось недолго.

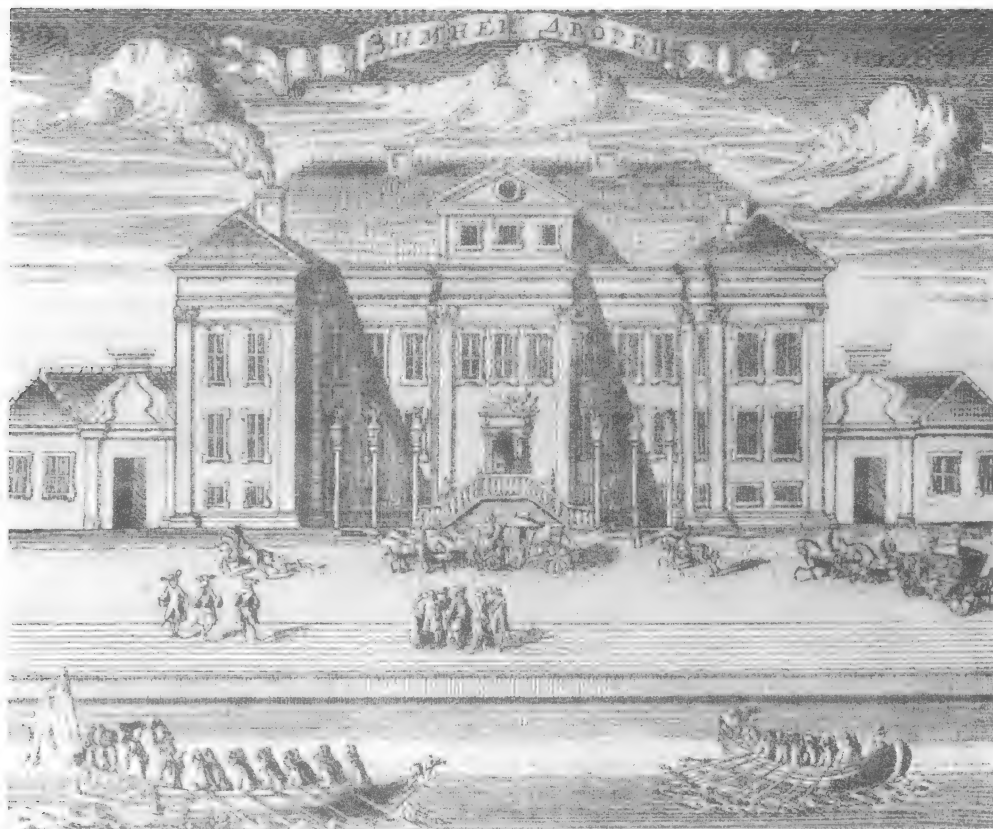
В течение первых двух десятилетий своего существования рост и развитие Петербурга теснейшим образом связаны с ходом Северной войны. В 1706 году, когда Карл XII «увяз в Польше», на Березовом острове начала свою работу Канцелярия городских дел, которую возглавил Трезини. Позднее он писал об этом времени: «Первейшая из главных работ — Санкт-петербургская фортеция, которая застроена каменным зданием». В день рождения Петра 30 мая 1706 года торжественно заложили первый каменный бастион, обращенный в сторону Троицкой площади. Вместо земляных возводили гораздо более прочные бастионы и куртины (стены между бастионами) из кирпича. Частично они дошли такими до наших дней, частично, со стороны Невы, в конце XVIII века были облицованы гранитом — «одеты камнем», как тогда говорили.

Переломным моментом в войне и в судьбе города была Полтавская победа 27 июня 1709 года. В июле этого года Трезини, поздравляя Петра с «доброй викторией», писал: «Вашим великим счастьем ныне твердый камень во основание и крепость Питербурха положен, а я со всем радением рад трудиться против чертежа вашего...» («против» — означало «согласно»).

Следующей весной царь вернулся к берегам Балтики и заливом повел молодой флот среди едва растаявших льдов к Выборгу. Заняв его после длительной осады, Петр сказал: «Чрез взятие сего города Санкт-Питербурху конечное безопасение получено». Еще более упрочило положение русских в Прибалтике то, что в июле 1710 года наши войска заняли Ригу, а в сентябре — Ревель (Таллинн).

Летом на Неве устроили столь грандиозный фейерверк, что датский посланник писал: «При взятии... крепостей было меньше расстреляно пороку, чем в ознаменование радости по случаю этих побед».

В городе необычайно оживилась строительная деятельность. Петр приказал «городовым строением поспешать» и сам показал пример: велел строить



Первый Зимний дворец. Гравюра. 1717 г.

первый каменный Зимний дворец на Адмиралтейском острове на углу набережной Невы и канала, прорытого к Мойке (позднее этот небольшой канал назовут Зимней канавкой), — скромное двухэтажное здание с высоким крыльцом, оформленное узкими пилястрами и фигурными наличниками окон. О том, как оно выглядело, мы знаем по старой гравюре да еще благодаря работам археологов, которые, расчищая фасад Эрмитажного театра, построенного на этом месте в конце XVIII века, обнаружили старые дворцовые стены. Оказалось, что они, как в футляр, вошли в более позднее здание. Подле царского дома стали возводить хоромы вельможи, и вскоре набережная приобрела сохранившееся доныне название — Дворцовая.

Выше по течению Невы в большом царском саду, который начали благоустраивать еще в 1704 году, теперь стали забивать сваи под фундамент Летнего дворца, тоже каменного и двухэтажного, но более нарядного, чем Зимний, благодаря искусно выполненным рельефным панно, украшающим все четыре его фасада.

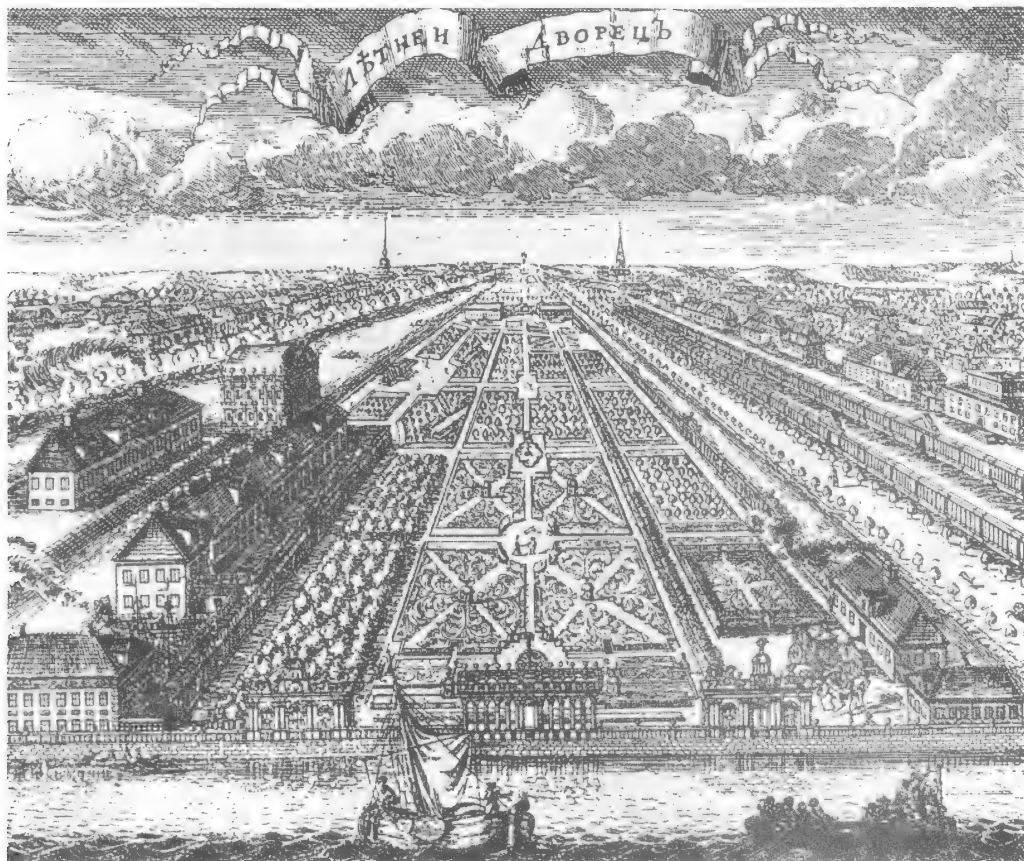
Петр, по возможности, всегда селился около воды, и Летний дворец построен на самом берегу Невы, там, где из нее берет начало Безымянный

ерик (ерик — проток, вытекающий из реки и в нее же опять впадающий). Эта речка чуть позднее получила название Фонтанка, так как на ней было устройство для питания водой фонтанов Летнего сада. С южной стороны дворца вырыли гаванец — прямоугольную искусственную бухту — для того, чтобы Петр мог, выйдя из дома, сразу спуститься по лесенке к ожидавшей его лодке. Летний дворец прекрасно сохранился, и в нем сейчас расположен музей: в нижнем этаже — комнаты Петра, а по резной деревянной лестнице можно подняться в комнаты его жены Екатерины. Помещения невелики и убраны весьма скромно. А вот гаванец давно засыпали, только чуть выступающий над поверхностью земли гранитный поребрик указывает его место.

Начал строить дворец Трезини, а в отделке принял участие известный немецкий архитектор и скульптор Андреас Шлютер, приехавший в Петербург в 1713 году. Прямоугольные барельефы на фасадах между окнами первого и второго этажей в аллегорической форме прославляют победы русских в Северной войне. Скажем, взятая из античной мифологии тема «Персей, спасающий Андромеду» расшифровывалась так: Россия (в образе Персея) освобождает свои исконные земли (Андромеду) от Швеции (страшного морского чудовища). Для образованных людей XVIII века, привычных к аллегориям, символам и эмблемам, не составляло особого труда правильно трактовать подобные художественные произведения, а для неискушенных представлялся случай чему-то научиться.

Летний сад, получивший свое название от дворца, был распланирован по всем правилам западноевропейского искусства: с прямыми дорожками, стриженной зеленью кустов и деревьев, затейливыми узорами цветников и газонов. Кроме того, он постепенно «заселялся» выписанными из Италии мраморными фигурами античных богов и богинь, бюстами императоров и героев. Важную роль играла скульптура в фонтанах, которых в первой четверти XVIII века насчитывалось более шестидесяти. Петр особенно любил показывать гостям те, которые иллюстрировали басни Эзопа. Интересные сведения об этих фонтанах приводит современник. Петр говорил садовнику: «Я желал бы, чтобы люди, которые будут гулять здесь в саду, находили в нем что-нибудь поучительное. Как же бы нам это сделать?» — «Я не знаю, как это иначе сделать, — отвечал садовник, — разве, ваше величество, прикажете разложить по местам книги, прикрывши их от дождя, чтобы гуляющие, садясь, могли их читать». Государь рассмеялся и сказал: «Ты почти угадал; однако читать книги в публичном саду неловко. Моя выдумка лучше. Я думаю поместить здесь изображения Эзоповых басен». Тот же современник рассказывает, как выглядели готовые фонтаны. Они были размещены среди зелени, каждый «в небольшом бассейне, обложенном мохом и окаменелыми раковинами, которые доставляемы были из озера Ильменя. Все изображенные животные сделаны были по большей части в натуральной величине из свинцу и позолочены; из каждого бил фонтан... при входе же поставлена свинцовая вызолоченная статуя горбатого Эзопа в натуральной величине. Государь, думая, что весьма немногие из прогуливающихся в саду будут знать содержание сих изображений, а еще менее разуметь их значение, приказал подле каждого фонтана поставить столб с белой жестию, на которой четким русским письмом написана была каждая басня с толкованием».

Основным назначением искусства, по мнению Петра, было просвещение, и на это он никогда не жалел средств.



Летний сад. Гравюра. 1710—1714 гг.

Фонтаны Летнего сада до нас не дошли, они погибли во время страшного наводнения 1777 года; только при недавних реставрационных работах под слоем земли и песка были обнаружены их основания. Планировка сада и скульптуры сохранились с петровских времен. Только деревья теперь не стригут, и они образуют тенистые аллеи.

Первоначально сад вплотную подступал к Неве. Нынешняя набережная создана во второй половине XVIII столетия. А при Петре гости прибывали на лодках и попадали в сад через нарядные деревянные галереи, служившие одновременно пристанями и открытыми приемными залами, где во время ассамблей накрывались столы со сладостями и другими «заедками». Таким мы видим Летний сад на гравюре, исполненной Алексеем Зубовым в 1717 году. Сад был гораздо больше, чем теперь, расстился до самого Невского проспекта. Художник подробно изобразил уходящий в глубину геометрически правильно разбитый сад с причудливым рисунком партеров и хозяйственными постройками. На переднем плане — упомянутые галереи-пристани, а по сторонам — Летний дворец (слева) и царская «мельница» (справа). Посреди

Фонтанки возвышается «водовзводная башня», при помощи «колесной водяной машины» поднимавшая воду для фонтанов сада. Показана также и близлежащая застройка как по берегу реки, так и, в нарушение всех законов перспективы, на запад от Царицына луга (Марсова поля).

Невольно возникает вопрос: как художник сумел все это поместить на один сравнительно небольшой лист? С какой точки умудрился все сразу увидеть? И приходится признать, что ниоткуда он этого видеть не мог, ведь воздушных шаров тогда человечество еще не знало, а изображено все как бы с птичьего полета. Иными словами, художник передавал не то, что видел, а то, что знал о том или ином предмете. Он знал, как расположены здания, как распланирован сад, где текут реки и каналы, а дальше на помощь могли прийти имевшиеся чертежи и воображение. Это вполне соответствовало требованию Петра, чтобы каждое произведение искусства содержало как можно больше точных сведений.

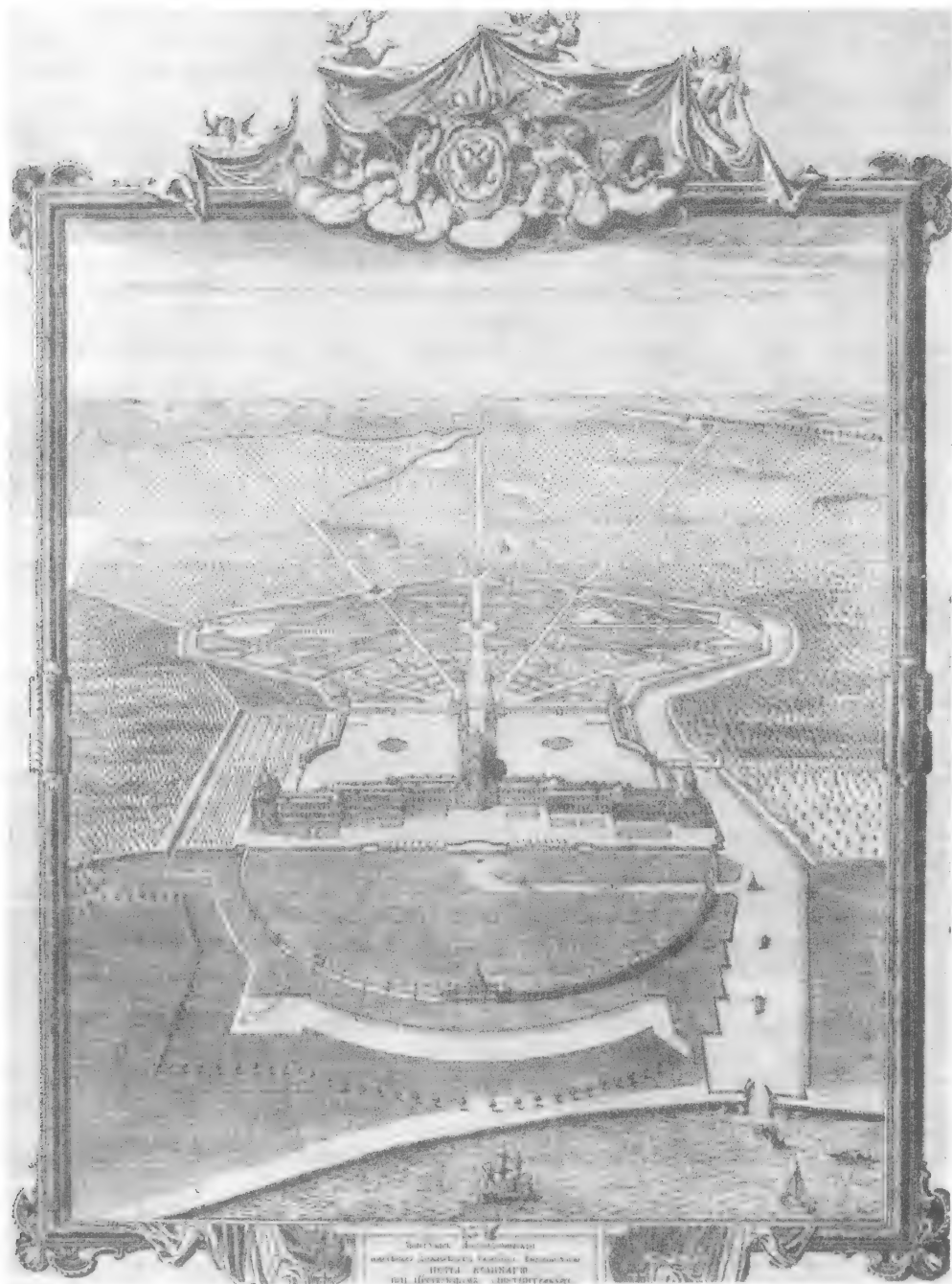
Одновременно с Зимним и Летним дворцами был заложен очень важный в градостроительном и идейном отношении ансамбль — Александро-Невский монастырь. Его основали на том месте, где, как считалось в те времена, князь Александр Невский во главе новгородского войска в 1240 году разбил шведов (на самом деле это произошло несколько выше по течению Невы, там, где в нее впадает речка Ижора).

С самого начала Петр задумал перевезти сюда из Владимира мощи святого Александра Невского и тем самым создать как бы мемориальный комплекс, который бы постоянно напоминал о российской военной славе.

Над проектом начал работать Трезини, через три года приехал и принял участие в строительстве «прусской нации» архитектор Теодор Швертфегер. Пленные шведы тем временем рубили просеку от будущего монастыря к центру города, к Адмиралтейству. Так было положено начало Невскому проспекту.

В те же годы на Васильевском острове строятся каменные палаты для Меншикова, ставшего фельдмаршалом и светлейшим князем. «Счастья бабленье безродный, полудержавный властелин» все делал с размахом и порой к государственной казне относился, как к собственной. Самый большой в дельте Невы остров, выходящий непосредственно к заливу, Петр подарил своему любимцу сразу по завоевании, в 1703 году. В 1704-м Александр Данилыч заложил там сад и огород (одновременно с Летним садом Петра). В размерах он стеснен не был, и усадьба растянулась поперек острова от Большой до Малой Невы. Но время было не подходящее для разведения садов и огородов: Меншиков руководил военными операциями в Литве, Курляндии, Померании, Голштинии. Он рядом с Петром при Полтаве. Он добивал шведскую армию у Переволочны. Царь дарит ему города Почеп и Ямполь, жалует десятки тысяч крепостных; его владения огромны, богатства почти неисчислимы...

Меншиков вызвал из Москвы работавшего там для него архитектора Джованни Марио Фонтана, который приехал в Россию одновременно с Трезини в 1703 году. В Москве он, помимо строительства дворца для Меншикова в Лефортове, принимал участие в издании на русском языке трактата Джакомо да Виньола «Правило пяти ордеров архитектуры». На берегах Невы Фонтана появился лишь в 1710 году. Сразу же «лицом к реке начат строением каменный дом», и есть документальные сведения, что осенью



Александрo-Невскій монастырь. Гравюра. 1717 г.

следующего года «светлейший» справил «новоселье в своих нововыстроенных палатах», а сделать это ему очень не терпелось, хотя, судя по всему, к этому времени был готов только нижний этаж на подвалах. Еще много лет продолжалось строительство самого большого, самого высокого, самого пышного дворца в Петербурге первой четверти века. В 1712 году Фонтана вернулся на родину в Швейцарию, и для окончания дворца Меншиков специально нанял в Германии «мастера палатного и гипсового дела» Иоганна Готфрида Шедела. Скорей всего, он продолжал строительство и петербургского и ораниенбаумского дворцов «светлейшего» по оставшимся проектным чертежам своего предшественника.

Современники считали, что дворец производил впечатление выстроенного на «европейский манер». Здание в три с половиной этажа (вместе с цокольным). Каждый этаж по фасаду обработан пилястрами определенного ордера. В центре — высокое крыльцо с колонным портиком, по сторонам — резко выдвинутые вперед выступы-ризалиты, с фигурными завершениями под княжескими коронами, высокая кровля с переломом, крытая медными листами, — все было непривычно для здешних мест, все говорило о влиянии господствовавшего в Западной Европе стиля барокко. Большой парадный вестибюль со сводами и колоннами, со скульптурами в нишах проходил насквозь от главного — невского — фасада до дворового, как в итальянских палаццо. Только итальянские дворцы отделялись натуральным камнем, а здесь была роспись «на вид мрамора». Некогда было везти мрамор из-за моря, а в России тогда своего не добывали. Пока война шла совсем близко, обходились тем, что есть: часть комнат была облицована голландскими изразцами — синий рисунок на белом фоне; причем облицованы были не только стены, но и потолки. Так было отделано одиннадцать комнат, до нас дошли четыре.

В верхнем этаже правого ризалита находится Ореховый кабинет, стены его покрыты натуральным деревом с красиво подобранным рисунком. В этой комнате любил бывать царь. Из ее окон открывался широкий вид на Неву, на новое, уже не деревянное, а мазанковое трехэтажное Адмиралтейство, строящуюся рядом с ним церковь Исаакия Далматского. Да и вообще царь часто бывал в гостях у своего друга, генерал-губернатора всей отвоєванной Ижорской земли. В этом дворце Петр принимал иностранных послов.

Перед дворцом была деревянная, расписанная под камень пристань, у которой всегда наготове качались на волнах большие, украшенные резьбой и позолотой барки-гондолы, внутри обитые зеленым бархатом.

За дворцом простирался громадный сад с беседками, оранжереями, издалека привезенными деревьями и кустами. Как не было в России того времени человека более могущественного после Петра, чем Меншиков, так не было усадьбы роскошней и диковинней. В настоящее время дворец заново отреставрирован; здесь расположен филиал Государственного Эрмитажа, и многочисленные посетители знакомятся со старейшим петербургским каменным многоэтажным жилым домом знатного вельможи.

В 1710-х годах город продолжал расти, правда, не так быстро, как хотелось бы царю. Желающих добровольно переселиться сюда почти не находилось. Правительство стало действовать силой. Составляли списки дворян, купцов, даже мастеровых, которых обязывали строить дома в Петербурге, переселяли «на вечное жительство». Ослушникам грозили жестокими карами.

Вскоре прознали, что столицу переводят из Москвы сюда, на самую окраину страны, в место «гиблое», болотистое, не по-русски названное. Войне не было видно конца, и многие пророчили беду.

В 1712 году в Петербург переехали не только царская семья и двор, но и главные государственные учреждения, такие, как Сенат, Синод, разные коллегии, ведавшие военными, хозяйственными, иностранными и прочими делами. С учреждениями приехали и служащие с «чадами и домочадцами». Здесь же стали селиться иностранные послы со своим окружением. Понемногу население увеличивалось.

Важным днем стало 27 июля 1714 года, когда русский флот под командованием Петра разбил шведов у мыса Гангут. Эта победа сделала Россию владычицей Балтики, равноправным членом среди европейских держав и в значительной мере определила исход войны. Об этой поре писал Пушкин: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль — при стуке топора и громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы».

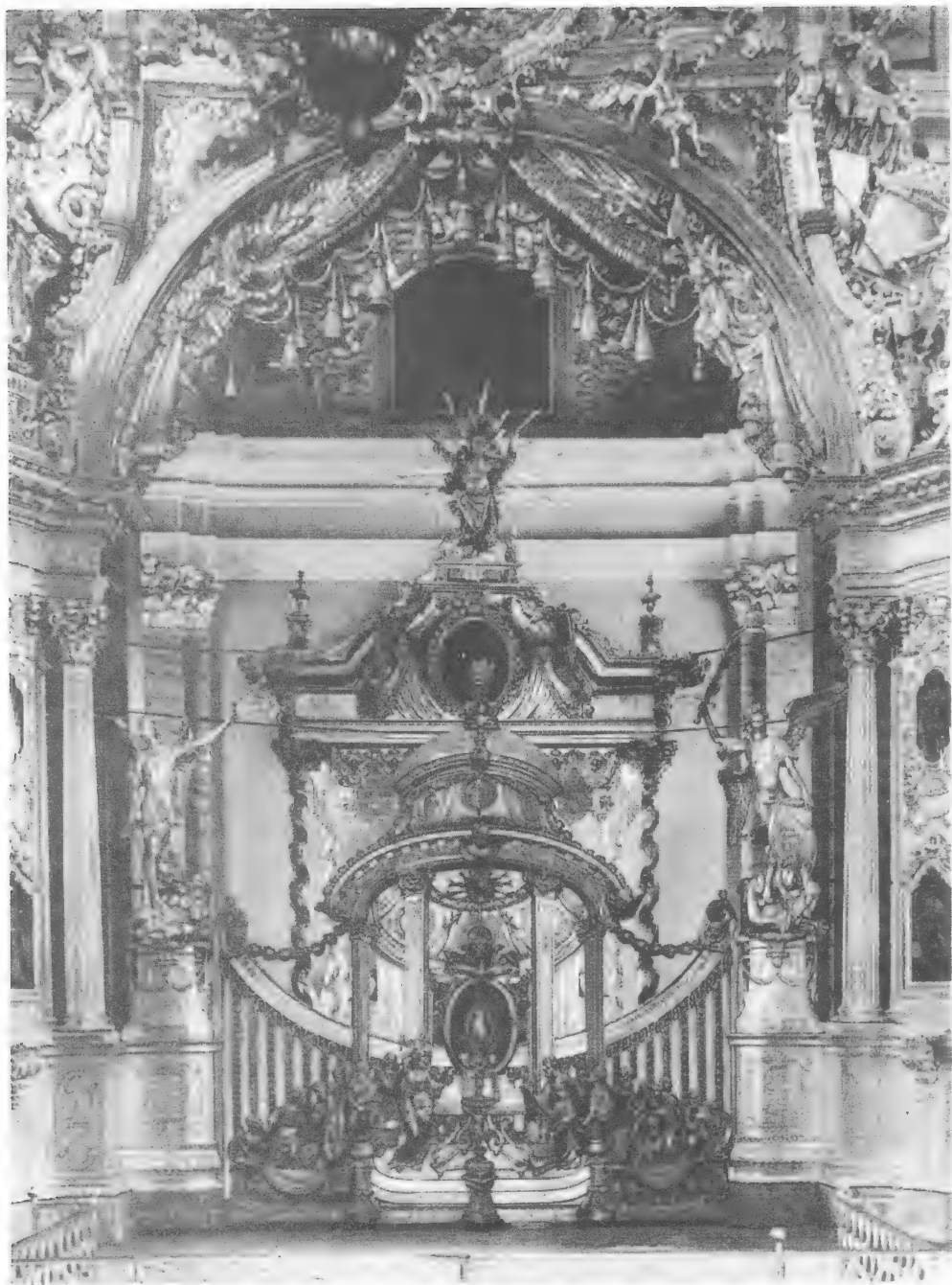
Из Западной Европы сюда ехали мастера разных специальностей, в том числе живописцы, граверы, скульпторы и архитекторы. Петр их всячески поощрял, иностранцам платили в среднем в десять раз больше, чем русским, но обязательным пунктом в договорах с приезжающими было обучение русских учеников «художествам и ремеслам, которые сам знает». Таким путем появлялись свои национальные мастера; так сначала учеником, а потом помощником Трезини стал Михаил Земцов — талантливый архитектор, много лет работавший рядом со своим учителем. Был и другой путь: молодых людей со способностями посылали учиться за границу. В их числе были Петр Еропкин и Иван Коробов, которые позднее много сделают для придания столице «строного, стройного вида».

А пока особым правительственным указом по всей стране, кроме Петербурга, на несколько лет запретили возводить каменные постройки, и каменщиков и строительные материалы велено было доставлять на берега Невы.

В крепости по проекту Трезини начали строить новый каменный Петропавловский собор с необычайно высокой колокольней. Со строительством ее особенно торопил царь, представляя, как изменится весь пейзаж, когда золоченый шпиль, словно гигантский сверкающий меч, вонзится в небо. Шпиль как архитектурная форма пришел из Западной Европы, только там их не золотили. К позолоте привыкли на куполах древних русских соборов, а в Петербурге неожиданно совместились две эти традиции.

Петр настолько торопил строительство колокольни, что это отразилось на соборе — на то и другое не хватало ни рук, ни материалов. Когда в 1725 году Петр умер, еще не были выведены своды, здание стояло без кровли. Пришлось срочно сделать внутри временную деревянную церковь-сень, где и отпевали первого императора России.

Одной из достопримечательностей собора является деревянный резной золоченый иконостас. Он был заказан известному московскому мастеру Ивану Зарудному в 1722 году, то есть через год после заключения Ништадтского мира. Неудивительно, что автор придал иконостасу вид пышных триумфальных ворот.



Иконостас Петропавловского собора. Фрагмент. 1722—1727 гг.

В крепость со стороны Городского острова вели Петровские ворота, исполненные по проекту Трезини. Вначале они были деревянными, но весьма торжественными, украшенными скульптурами и аллегорическим рельефом: «Апостол Петр низвергает Симона волхва», что означало победы Петра I над шведами.

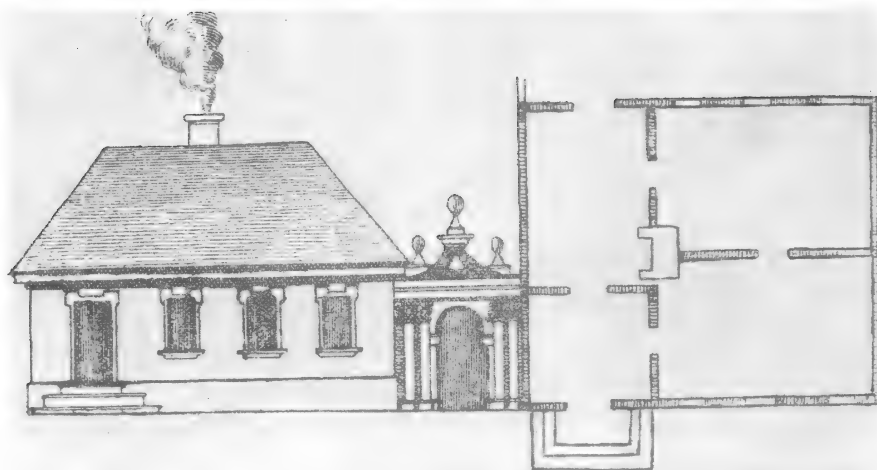
Этот рельеф в 1718 году был перенесен на новые, ныне существующие каменные ворота.

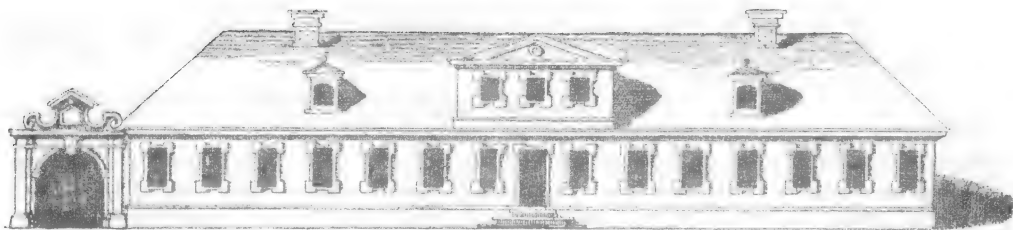
По настоянию царя застройка северной столицы строго регламентировалась. Ясно, что в один год не застроишь город сплошь каменными зданиями, поэтому рекомендовали временную меру: деревянные и более пожароустойчивые мазанковые дома расписывать под кирпич, как это было сделано с первым Домиком Петра.

В Канцелярии городских дел целый штат чертежников под руководством неизменного Трезини работал над изготовлением «образцовых», или, как мы теперь говорим, «типовых», проектов для застройщиков. Вышел правительственный указ, в котором значилось: «При Санкт-Петербурге на Городском и Адмиралтейском островах, также и везде по Большой Неве и большим протокам деревянного строения не строить, а строить мазанки. А кроме двух вышеписанных островов и набережных строить и деревянные, а каким манером дома строить, брать чертежи от архитектора Трезина... также по всем улицам застраивать строением, а не заборами и конюшнями». Последней фразе придавалось особое значение, потому что русские люди, привыкшие селиться вольно, предпочитали жилой дом ставить в глубине участка или усадьбы, а по краям — хозяйственные постройки. Так было в Москве и по всей Руси. А тут предлагалось фасады домов выводить на «красную линию» и улицы делать по возможности прямыми.

Проекты жилых домов составлялись с учетом «персональности и пожиточности» застройщика. Было создано три основных типа домов. Домики «для подлых», то есть не имевших чина и положения, — одноэтажные, с тре-

«Образцовый дом для подлых». Чертеж. 1714 г.



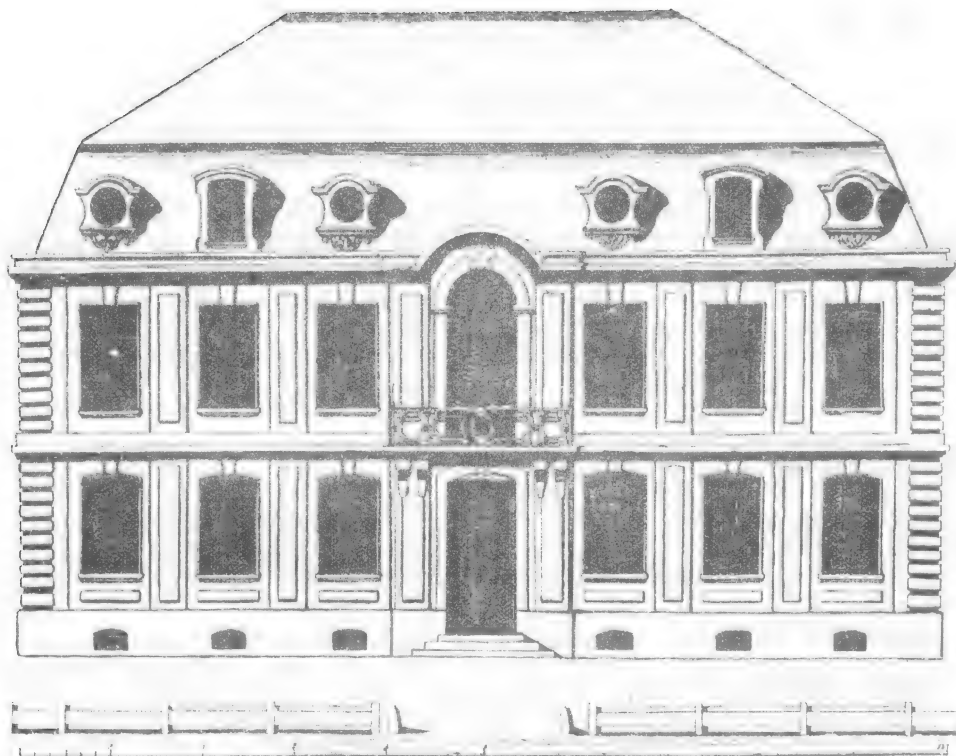


«Образцовый дом для зажиточных». Чертеж. 1714 г.

мя-четырьмя окнами на улицу состояли, как правило, из двух комнат, сеней и кухни. Дом «для зажиточных», тоже одноэтажный, с небольшим мезонином над центральной частью, имел по фасаду пятнадцать осей: четырнадцать окон и входная дверь посередине. Наконец, «для именитых» полагался двухэтажный на подвалах каменный дом, с высокой кровлей «с переломом». Особенно нарядно должны были выглядеть дома, стоявшие на набережных.

Главные магистрали города были водные — Нева с ее притоками и рукавами; основные средства сообщения — суда всех видов и размеров, как весельные, так и парусные. И чтобы не мешать им свободно передвигаться во все

«Образцовый дом для именитых». Чертеж. 1714 г.



стороны, Петр не разрешал строить мосты через Неву. Отсюда происходили многие неудобства, особенно в непогоду весной и осенью, но царь был в этом вопросе неумолим.

Чтобы обеспечить жителей столицы подходящими транспортными средствами, вскоре после победы при Гангуте напротив Летнего сада на берегу Фонтанки создана Партикулярная верфь, где строили небольшие гребные и парусные суда. Специальный указ гласил: «Дабы при Санкт-Петербурге и в окрестностях оного на морских и речных водах во время бываемых великих ветров и штурмов мог всякий ездить без страха, к тому же бы оные суда при сем новом приморском месте были деланы по образцу европейскому, его величество повелел довольно таких судов наделать и всем знатным господам безденежно раздавать... дабы на оных судах могли беспрестранным всюду ездить, а для лучшего обучения определил ездить здешним жителям в воскресные дни на оных судах на Неве для гуляния». Такое «гуляние» изобразил гравер Алексей Зубов на переднем плане «Панорамы Петербурга 1716 года».

Лишь после смерти Петра Меншиков прикажет создать первый наплавной мост от своего дворца к Исаакиевской церкви на Адмиралтейской стороне.

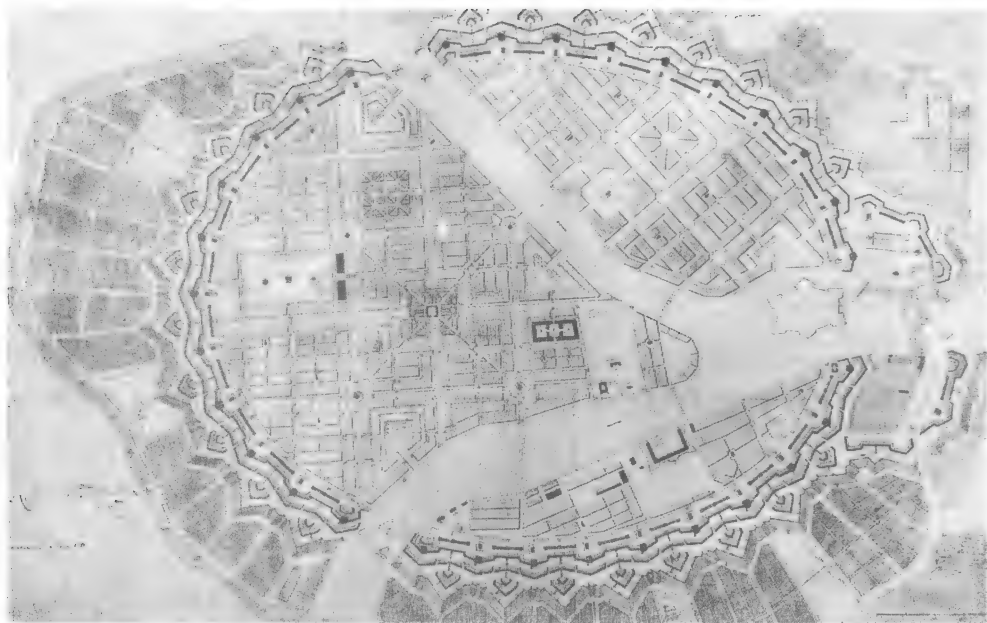
Одному Трезини было не под силу справиться с колоссальным объемом строительства, и Петр приглашает зодчих из Франции, Голландии, Германии.

В 1715 году в Париже подписал договор на три года скульптор и архитектор граф Бартоломео Карло Растрелли. Он обязался приехать в Петербург со своим пятнадцатилетним сыном Франческо и учеником и работать в самых разных художествах, а именно: «В рисовании чертежей и строении палат и садов, в делании фонтанов, в резьбе всяких фигур из камня и выливании их из металлов, в деле портретов из воску и гипсу, которые будут похожи на живых», а наряду с этим он брался изготовлять декорации и машины «для театров в опере и комедиях».

Из этого перечня видно, что весной 1716 года в Россию приехал весьма разносторонний мастер. Но по-настоящему талантлив он был как скульптор: исполненный им конный портрет Петра поныне украшает площадь перед Инженерным замком. Архитектурные проекты Растрелли-старшего Петр, хорошо разбиравшийся в строительных вопросах, не одобрил. Это не мешало мастеру вместо упомянутых в договоре трех лет остаться в России до конца своих дней (умер Растрелли в 1744 году).

В том же 1716 году на невские берега тоже из Парижа прибыл талантливый архитектор Жан Батист Александр Леблон. Его приезд совпал со страстным желанием царя приблизить центр столицы к морю, перенести его с Городского на Васильевский остров. Без всяких колебаний он отобрал подаренный «светлейшему» остров, оставив неприкосновенной его огороженную усадьбу. Чтобы осушить вечно затопляемый при западном и юго-западном ветре остров, царь повелел прорезать его сеть каналов, идущих с севера на юг и с запада на восток. На память об этих колоссальных работах осталось нынешнее расположение проспектов и линий Васильевского острова.

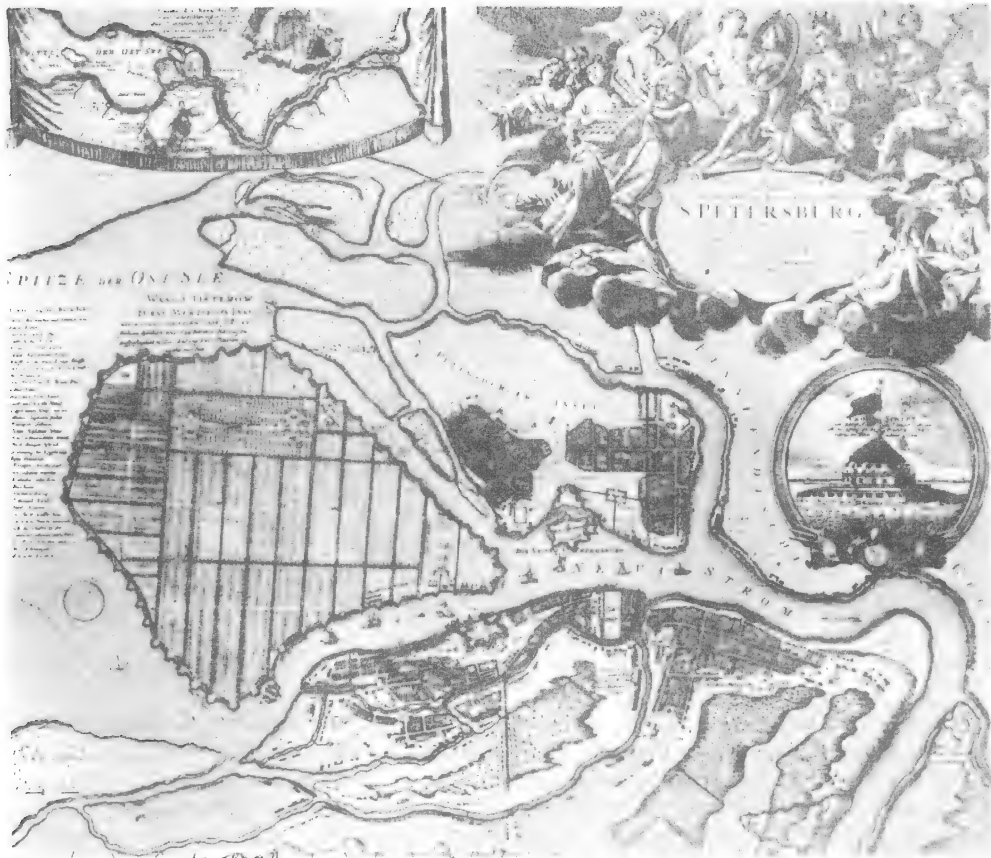
Тут ко времени пришлась встреча с Леблоном, которому Петр поручил составить генеральный план города. Зодчий хорошо знал и умело использовал передовые идеи философов-утопистов. По желанию царя он распланировал центр города на Васильевском острове, разбитом на ровные квадраты



Ж.-Б. Леблон. План Петербурга. Чертеж. 1716 г.

улицами-каналами. На одной из площадей автор предлагал построить царский дворец и правительственные учреждения, на другой — Академию искусств и ремесел. Рынки, церкви, ярмарочные площади он распределил по всей запроектированной территории города. Были предусмотрены освещение улиц и устройство тротуаров, а также равномерная застройка кварталов одинаковыми по высоте домами. Но архитектор явно игнорировал уже существовавшую застройку. На его плане город включает в себя большую часть Васильевского острова и сравнительно небольшие части Адмиралтейского и Городского островов. Весь Петербург ограничен крепостной стеной, образующей правильную форму эллипса. За городскую черту вынесены госпитали, кладбища, жилища бедняков; при этом оказалось, что ни Троицкая площадь, ни Летний сад также не вошли в черту города. Белым пятном показана на плане ставшая «ненужной» Петропавловская крепость. Но самое главное, городская стена отрезала Васильевский остров, а тем самым и город вообще, от моря. Этого плана Петр не утвердил, хотя уважения к Леблону не только не потерял, но сделал его генерал-архитектором. Неизвестно, как бы развернулась его деятельность, если бы Леблон не умер в 1719 году от оспы. Уже после его смерти генерал-адмирал Апраксин по проекту Леблona выстроил палаты на Дворцовой набережной.

В целом же город рос под руководством и при непосредственном участии Трезини. Петербург — единственный в те времена город, который развивался по заранее определенному плану. Строительство шло в основном на левом берегу Невы в непосредственной близости от Зимнего дворца, который не раз перedelывали, стремясь придать ему вид царской резиденции. Набережная



Д. Трезини. План Петербурга. Гравюра. 1716 г.

Невы от Адмиралтейства до Летнего сада была застроена каменными домами почти вплотную.

В 1710-х годах новый жилой район возник за Фонтанкой. Улицы шли параллельно Неве в сторону Смольного двора, где гнали смолу для нужд Адмиралтейства. Поскольку эту часть не заливают при наводнениях, здесь возводили дома для членов царской семьи: царевича Алексея Петровича, любимой сестры царя Натальи Алексеевны, вдовствующих цариц Марфы Матвеевны и Прасковии Федоровны. Тут же стояли дома старой родовой знати: Гагариных и Голицыных. Неподалеку был основан Литейный двор — завод по производству пушек, рядом с которым построился его директор — Яков Брюс — начальник артиллерийского ведомства, один из «птенцов гнезда Петрова».

Как выглядели тогдашние дома, видно на гравированной Зубовым панораме Петербурга. Один из подобных домов стоит на нынешней улице Воинова; он резко отличается от соседних: высокое крыльцо, белые декоративные детали на ярком фоне, изощренной формы завершения боковых выступов

с овальными слуховыми окнами — все уводит нас в первую четверть XVIII столетия. Это так называемые Кикины палаты. Александр Кикин, сподвижник Петра, начал строить неподалеку от Смоленского двора двухэтажный на подвалах каменный дом, который мало чем отличался от первого Зимнего дворца царя. Но в 1718 году Кикин был осужден по делу царевича Алексея, колесован и обезглавлен. Его имущество конфисковали, а в наскоро достроенных палатах временно, до окончания специального здания на Васильевском острове, разместили коллекции Кунсткамеры.

Позднее дом Кикина был отдан Военному ведомству. В XVIII и XIX веках его перестраивали в соответствии с новыми вкусами, в результате он стал неузнаваем. Во время Великой Отечественной войны здание получило повреждения, обрушилась штукатурка, и в старой кирпичной кладке выявились следы стесанных в XIX веке пилястров, наличников, декоративных филенок и тяг.

В 1950-х годах Кикины палаты были отреставрированы.

В начале XVIII века эта аристократическая часть называлась Московской, позднее — Литейной. Город уже в ту пору был необычайно широко разбросан. Даже на Выборгской стороне, помимо слобод, населенных мастерами, торговцами, солдатами, были участки, отведенные для дач знатных особ. Кроме того, там возводили большое каменное здание госпиталя; в несколько перестроенном виде оно используется по назначению и ныне принадлежит Военно-медицинской академии. Чуть позднее на Выборгской стороне появились кирпичные заводы, и район стал приобретать характер рабочей окраины.

Петр не мог расстаться с идеей сделать центр города на Васильевском острове, и туда постепенно с Городского острова перевели порт, таможню, гостинный двор. Начали строить специальное музейное здание — Кунсткамеру. Ее рассматривали как часть будущей, открытой вскоре после смерти Петра, Академии наук. Помимо музея, здесь предполагали создать первую общественную библиотеку. А в центральном корпусе оборудовали астрономическую обсерваторию и анатомический театр. Это нарядное, завершенное высокой башней сооружение со скульптурами в нишах среднего корпуса, с барочными фронтонами над боковыми частями спроектировал в 1718 году Георг Иоганн Матарнови. Но он умер в один год с Леблоном, и над осуществлением проекта долго, до 1735 года, трудились Никола Фридрих Гербель, Газтано Кьявери и Михаил Земцов. До сих пор это здание, сильно пострадавшее от пожара и неоднократных переделок, лишенное скульптурного убранства и нарядных фронтонов, — одно из лучших украшений Университетской набережной. В его залах выставлены коллекции Музея этнографии и антропологии Академии наук СССР, а центральную башню занимает музей М. В. Ломоносова.

Здесь же, у Стрелки Васильевского острова, узким торцовым фасадом к набережной стоит здание Санкт-Петербургского государственного университета. Некогда в нем располагались главные правительственные учреждения страны — Двенадцать коллегий. Поначалу, при переезде из Москвы, коллегии разместили в длинном мазанковом строении у Троицкой площади. Оно состояло из примыкавших друг к другу отдельных корпусов, вытянутых в единую линию.

По этой же схеме на Васильевском острове в 1722 году заложили камен-



Здание Кунсткамеры. Гравюра. 1718—1734 гг.

ное здание с таким расчетом, чтобы его главный фасад был обращен к только оформлявшейся тогда площади на Стрелке. Но, видимо, не все шло гладко, потому что в 1723—1724 годах было проведено один за другим три тура конкурса — первый в России конкурс на архитектурное сооружение. В нем, помимо Трезини, приняли участие упоминавшиеся нами зодчие: Швертфегер, Растрелли-старший, Гербель и голландец Стефан ван Зви-тен.

Петр требовал, чтобы корпуса «снаружи все были равные долгою» и, естественно, высотой. А то, что Сенату или Синоду может понадобиться больше помещений, чем иным коллегиям, его не смущало; он считал допустимым помещения одного корпуса присоединять к другому, так как «всегда возможно проломать двери и прибавить». В этом сказалось особое отношение Петра к архитектуре: здание должно быть рациональным и экономичным, а также своим внешним видом выражать идею. В данном случае — идею равной значимости всех коллегий.

В результате конкурса победителем вышел Трезини. Каждый корпус имел свою отдельную высокую четырехскатную кровлю с типичным для того времени переломом. В среднем выступе каждого корпуса — входная дверь, над ней, на уровне второго этажа, — балкон с изящной кованой решеткой. Верхние этажи объединяли плоские белые пилястры (со временем превратившиеся в лопатки — без капителей). Выступы завершены фигурными фронтонами, закругленные гребни двенадцати фронтонов равномерными всплесками вторят течению реки. Перед сомкнутым строем корпусов был прорыт канал, вскоре, правда, засыпанный. В этом сооружении наиболее полно воплотилась мечта Петра о регулярной однотипной застройке.

Несмотря на простоту декоративного оформления, здание производит сильное впечатление своей конструктивностью, спокойными пропорциями и огромной длиной фасада. Величественный образ коллегий должен был соответствовать значению петровских преобразований. Со временем их вид не слишком изменился, хотя кровли объединили, а нижнюю галерею, учитывая особенности климата, застеклили.

При всей нескрываемой ориентации на западноевропейскую архитектуру, здание коллегий имеет связи и с исконно русским зодчеством. Стоит вспомнить, во-первых, что московские «приказы» — предшественники петровских коллегий — стояли в Кремле подобным же образом, вплотную, палата к палате, вытянувшись в длину. Во-вторых, окраска фасадов в два колера — белые детали на кирпично-красном фоне — напоминала белокаменную резьбу старой столицы.

Здание Двенадцати коллегий строили почти двадцать лет, и Петр не увидел, как оно росло...

В начале января 1725 года он умер в своем Зимнем дворце. Умер почти неожиданно, хотя хворал давно, но все не верилось, что скоро наступит развязка. Петр не успел распорядиться самым главным — назначить наследника. Сыновей Петра к тому времени уже не было в живых, и вопрос о престолонаследии остался нерешенным.

Какое отношение имеют эти династические вопросы к архитектуре? Самое прямое. Она всегда, а в те времена особенно, слишком зависела от заказчиков, от власти имущих и, прежде всего, от царя. Новое, светское искусство только недавно родилось и не могло существовать без сильного покровительства, без направляющей руки. А какой окажется эта рука после смерти Петра, было пока неясным.

Впрочем, все тогда в стране казалось неясным. Люди, стоявшие у власти, как правило, думали больше не о смысле петровских преобразований и судьбах России, а о собственной выгоде. Первое место здесь принадлежало бывшему царскому любимцу князю Меншикову. Он быстро оценил

Здание Двенадцати коллегий. Гравюра. 1722—1742 гг.



обстановку и стал незаменимым около овдовевшей императрицы Екатерины I. Чем-чем, а государственным умом царица не блистала, и советников возле нее было не занимать. При ней был образован особый Верховный тайный совет. Те, кто надеялся пожить при любой сумятице и неразберихе, теснились поближе к трону; те, кому надеяться было не на что, жались по своим углам. Но было еще множество таких, кого Петр своей непререкаемой властью согнал с насиженных мест, с родовых гнезд и насильно приказал селиться в Петербурге, строить каменные палаты на пустом болоте, благоустраивать и украшать новую столицу. Большинство этих новоселов не смогли привязаться к неврским берегам и, как только не стало угрозы страшного петровского гнева, ринулись из города.

Петербург стал быстро пустеть, летом 1725 года его население сократилось почти вдвое; повальным же стало бегство через два года, когда после смерти Екатерины на престол вступил малолетний Петр II. У него были свои советники, которые сумели «свалить» Меншикова, его имущество конфисковали, а самого с семьей сослали в Сибирь.

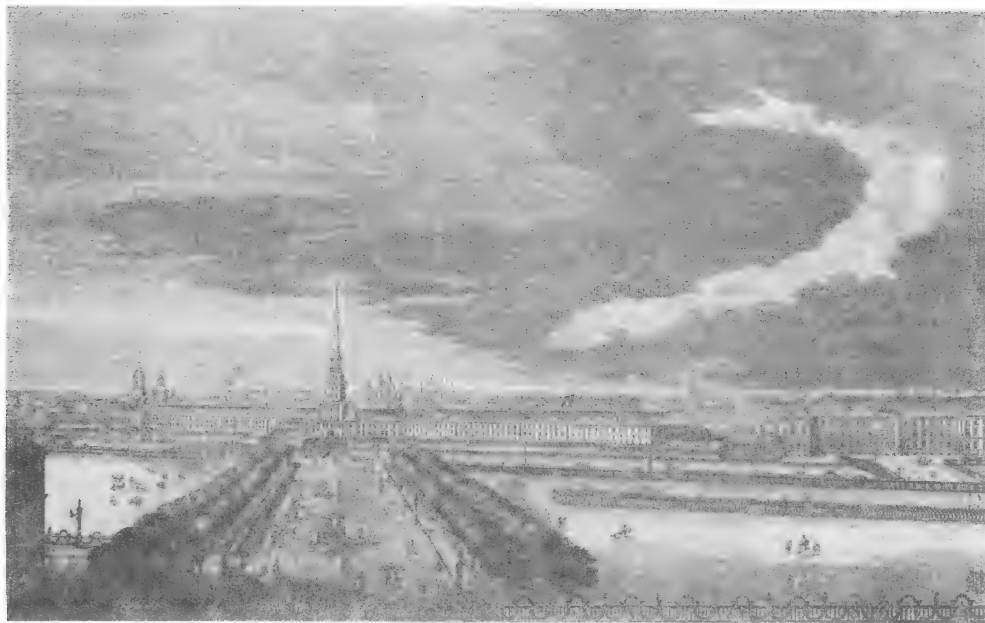
В 1727 году двор переехал в Москву. Петровскому «парадизу» грозило полное запустение. Новых зданий не возводили, а старые почти не ремонтировали; большие строительные работы, начатые при Петре I, продолжались медленно и с перерывами. Иностранных художников в те годы не приглашали, а ранее приехавшие один за другим разъезжались. Только мастера устраивать пышные фейерверки и праздничные иллюминации были нарасхват. Всяк старался потакать слабостям мальчика-императора. Но он, не оправдав ничьих надежд, умер от черной оспы, не дожив до пятнадцати лет.

В результате сложных придворных интриг в 1730 году на трон была возведена племянница Петра I — вдовая курляндская герцогиня Анна Иоанновна. В течение десяти лет сидела она на русском троне, в течение десяти лет фактически управлял страной ее фаворит, приехавший с ней из Курляндии, Эрнст Бирон, и немцы заняли наиболее ответственные и наиболее выгодные места. Никогда еще так не свирепствовала тайная канцелярия, всюду искавшая «крамолу». Это мрачное десятилетие вошло в историю под названием «бироновщина».

Если же говорить о развитии русского искусства, то надо признать, что художникам и архитекторам в те годы приходилось очень туго. Они группировались главным образом около двух центров: Канцелярии от строений (так в 1723 году переименовали Канцелярию городских дел) и недавно основанной Академии наук. Вот что пишет академический библиотекарь Шумахер: «Едва ли не все, при Академии наук обретающиеся служители для пропитания по миру ходить должны, вместо исправления своих обязанностей». И все же художественная жизнь не замерла совсем, порой она чуть теплилась, но иногда давала неожиданные взлеты.

Анна Иоанновна снова перебралась с двором в Петербург; здесь ей необходимо было поддерживать свой престиж и, следовательно, приводить порядок и строить новые дворцы. К тому же императрица пыталась укрепить свою власть, создав видимость продолжения дел Петра, его авторитетом и славой прикрывая беспомощность своей политики.

В конце 1720 — начале 1730-х годов в Петербурге работало несколько талантливых зодчих. При Канцелярии от строений оставались Трезини и Земцов. Весной 1724 года вернулись на родину обучавшиеся в Италии Петр



Адмиралтейство. Гравюра. 1-я половина XVIII в.

Еропкин и Тимофей Усов; летом 1727 года из Голландии возвратились Иван Коробов и Иван Мордвинов. Они увидели, что северная столица на грани уничтожения. В годы запустения никто не следил за регулярностью застройки, и слободы прихотливо разрастались по воле случая или владельца участка. Местами домишки тесно жались друг к другу, создавая, помимо страшной антисанитарии, постоянную угрозу пожаров. От петровских времен остались отдельные крупные здания, возвышавшиеся среди общей, в основном одноэтажной, застройки. По берегам Невы выстроились каменные палаты, а поблизости от дворцов, в самом центре, у Адмиралтейства, раскинулись провинциальные Морские слободы. Во избежание полного хаоса следовало принимать срочные и действенные меры.

Теперь уже все понимали, что центр города будет не на Васильевском острове, как мечталось Петру, а на левом берегу Невы, на той части материка, которая называлась Адмиралтейским островом. Между тем главное его сооружение — Адмиралтейство — пришло в ветхость и видом своим никак не соответствовало тому месту, которое занимало. Его перестройку поручили архитектору Адмиралтейств-коллегии Ивану Коробову, под «смотрением» которого были местами достроены, местами возведены заново кирпичные корпуса гигантского сооружения. Никаких украшений этому производственному зданию не полагалось, но, чтобы придать значительность и закрепить за ним организующую роль окружающего пространства, а к тому же подчеркнуть любимую мысль Петра о владычестве России над морем, Коробов спроектировал башню, завершенную высоким золоченым шпилем с ажурным корабликом. Этот шпиль, отлично найденных пропорций, достойно переключил

кался со шпилем собора Петропавловской крепости. И через много лет, уже в начале XIX века, когда вкусы в зодчестве стали совсем иными, при следующей перестройке Адмиралтейства архитектор Захаров бережно сохранил эту «иглу», которую затем прославил в стихах Пушкин и которая стала одним из символов города.

В течение пяти лет, с 1733 по 1738 год, шли работы по возведению башни, а тем временем произошли события, оказавшие немаловажное влияние на дальнейшее развитие города. Пока прикидывали, как урегулировать массовую застройку центральных районов, опустошительные пожары летом 1736-го и 1737 года уничтожили слободы Адмиралтейского острова. От Зимнего дворца до Крюкова канала протянулось громадное пепелище. Это стихийное бедствие позволило поставить вопрос о коренном преобразовании планировки и застройки города. И уж кому как не петровским пенсионерам и воспитанным в ту бурную эпоху зодчим была по плечу такая задача.

10 июля 1737 года создана «Комиссия о Санкт-Петербургском строении». Фактическим руководителем ее был Петр Еропкин, а деятельными участниками — Земцов и Коробов. По части составления проекта планировки города, у Комиссии, как мы помним, существовали предшественники: интересный, хотя абсолютно утопический план Леблона, относящийся к 1717 году, и почти одновременный с ним несколько схематичный план Трезини, по которому и вели застройку. Теперь этот план не годился, выросший город сам диктовал определенные условия, его территория расширялась в основном на юг и юго-запад, а центр окончательно закрепился близ Адмиралтейства. Здесь предполагалось строить только каменные дома, а погорелые участки отдавали людям состоятельным. Зодчие Комиссии создавали проекты двух- и трехэтажных «образцовых» жилых домов. Город рос не только в ширину, но постепенно и в высоту.

Благоустраивался Невский проспект, ставший главной магистралью; на нем появилась большая нарядная церковь Рождества Богородицы (на месте нынешнего Казанского собора). По сторонам в линию стояли полутора- и двухэтажные каменные дома, крытые черепицей.

В стороне от Невского, между Мойкой и Фонтанкой, располагались деревянные «обывательские» дома с небольшими садиками и огородами, а дальше, за Фонтанкой, расквартировывались гвардейские полки.

В 30-х годах была полностью разработана намеченная в начале века радиально-дуговая система планировки центрального района. Три луча: Невский проспект, Вознесенский проспект и Средняя «перспектива» — расходились от адмиралтейской башни. Каналы, речки и улицы пересекали их, образуя удобную систему сообщения. Аналогичный принцип трехлучевой системы планировки был применен Еропкиным при проектировании застройки Выборгской стороны, тогда еще мало заселенной. Он же определил характер планировки большого городского района — Коломны, протянувшейся на запад от Вознесенского проспекта до впадения речки Кривуши (ныне канал Грибоедова) в Фонтанку, наметил места площадей и направление улиц, включая Садовую, которая уже тогда оправдывала свое название благодаря многочисленным садам около домов. Таким образом, объединялись разрозненные, далеко отстоящие друг от друга части города, создавался единый, целостный, способный и далее развиваться организм.



Церковь св. Симеона и Анны. 1730—1734 гг.

Судьба Еропкина — европейски образованного, государственно мыслящего человека, необычайно талантливого архитектора — глубоко трагична. Близкий друг и советник кабинет-министра А. П. Волынского, он переводил философские труды утопистов XVII века, принимал деятельное участие в борьбе с «бироновщиной». Порой Волынский, чтобы противостоять интригам Бирона, вынужден был потворствовать прихотям Анны Иоанновны и устраивать для нее грубые развлечения. В январскую стужу 1740 года была сыграна «куриозная свадьба» придворного шута. Считается, что именно Еропкину поручил Волынский художественную часть всего действа. Крупнейший зодчий стал автором шутейного «ледяного дома», выстроенного между Зимним дворцом и Адмиралтейством, и оформителем маскарада на Неве.

Но успех «свадьбы» только ненадолго отсрочил его конец. Противники кабинет-министра создали пресловутое «дело Волынского», и 15 апреля 1740 года начался один из крупнейших в XVIII веке политических процессов. Волынскому были предъявлены самые тяжкие обвинения: государственная измена, попытка ослабить военную мощь России и стремление низвергнуть с престола Анну Иоанновну. На рассвете 27 июня 1740 года, в годовщину Полтавской битвы, его казнили вместе с ближайшими соратниками — Хрущевым и Еропкиным. Их могила сохранилась доныне в ограде Сампсониевского собора, построенного в память Полтавской победы. По странной иронии судьбы памятники великого триумфа и страшной трагедии оказались рядом. После гибели Еропкина и отъезда в Москву больного и потрясенного всем происходившим Коробова «Комиссия о Санкт-Петербургском строении» осталась без руководства, и ее деятельность сходилась на нет.

Только старейший Земцов с трудом продолжал работать на затянувшихся с петровских времен постройках. Но в 1743 году его не стало. О творчестве зодчего мы теперь можем судить лишь по сохранившейся церкви св. Симеона и Анны. Земцов употребил архитектурный ордер подобно тому, как это делал его учитель Трезини; есть и шпиль над колокольной, правда не высокий. Но интересно другое: наряду с европейскими мотивами, зодчий использует типично русскую композицию. Центральная часть церкви построена по схеме «восьмерик на четверике», то есть нижний объем — прямоугольный в плане, а над ним — восьмигранный барабан, увенчанный куполом.

Близка к ней по формам и другая, также возведенная в 1730-х годах, церковь — св. Пантелеймона. Она является своеобразным мемориальным памятником: церковь заложили в честь побед русского флота в 1714 и 1720 годах при Гангуте и при Гренгаме.

В начале XVIII века была продолжена старинная русская традиция — важные государственные события отмечать сооружением архитектурных памятников. Так, Троицкая церковь напоминала о дне основания Петербурга, Исаакиевская — дне рождения Петра, Сампсониевская — Полтавской баталии.

К числу таких памятников относится и церковь св. Пантелеймона, построенная, по всей вероятности, Коробовым, рядом с Партикулярной верфью на Фонтанке. Эту церковь как мемориальный памятник воспринимают и сейчас; в 1914 году на ее стене укрепили две больших мраморных доски, на одной сказано, что «Сей храм воздвигнут... в благодарение... за дарованные нам морския победы над шведами в день святого великомученика Пантелеимона». На другой доске, установленной Русским Военно-исто-

рическим обществом, перечислены полки, принимавшие участие в бою при Гангуте.

Мало дошло до нас построек той тяжелой не только для русского искусства, но и для всей России поры. Почти одновременно прервалась деятельность трех талантливых русских мастеров, достойных наследников зодчих начала века, что, казалось бы, должно было нарушить поступательный ход новой русской архитектуры. Но нет, не напрасно они дружно работали в Комиссии, по их планам продолжал расти Петербург, их труды оказали несомненное влияние на блестящий расцвет строительного искусства в середине XVIII века.



«...Для одной славы Всероссийской»

Отцу было сорок лет, сыну пятнадцать, они выезжали из старого Парижа в неведомый Петербург, которому от роду было всего двенадцать лет.

Граф Бартоломео Карло Растрелли заключил контракт с русским представителем на три года, а сколько выдержит на деле, понятия не имел. Об этой далекой стране слышал столько противоречивых суждений, что голова кружилась. Однако условия договора были самые почетные, и к тому же он надеялся там воплотить свои многочисленные замыслы, которые ни в Италии, ни во Франции осуществить не удавалось.

Слуги сносили в экипажи, старательно устанавливали и увязывали плотную, чтобы в дороге не растряслись, сундуки, укладки, ящики с одеждой, посудой, рабочими инструментами, книгами, папки с чертежами, гравюрами и медалями.

Растрелли-старший вез с собой не только семью, но и небольшой штат сотрудников, среди них были архитектурный помощник, столяр-резчик, литейный мастер и живописец Луи Каравак. Из Парижа русский резидент Конон Зотов 7 ноября 1715 года писал рижскому губернатору, что «по указу его царского величества отправлен из Франции г. Растрелли, мастер разных художеств, в восьми персонах», а далее предписывалось «всякое вспоможение помянутым мастерам чинить для скорого прибытия». Но до Риги путешественники добрались только к марту.

От людей бывалых они слышали, что на севере зимой бывают сильные морозы, но что это такое, поняли в Берлине, где застряли на целый месяц. В начале февраля кое-как добрались до Кенигсберга, где получили распоряжение ждать прибытия Петра — он ехал в Западную Европу.

Растрелли-старший только в 1704 году приобрел титул графа и до сих пор не был удостоен аудиенции коронованных особ, а потому ему польстило желание Петра с ним познакомиться. Встреча состоялась 16 февраля, и граф не только «получил дарование поцеловать руку его величества», но и деловые указания относительно постройки приморского дворца с парком в Стрельне. Потом каждый поехал своим путем. Растрелли со своими спутниками через Ригу и Нарву прибыл в Петербург 24 марта 1716 года.

Теперь основное внимание мы уделим младшему Растрелли — Франческо Бартоломео. Он полностью унаследовал заносчивую гордость и пылкий темперамент своих родителей — итальянцев. Однако на формирование характера и вкусов мальчика оказало влияние то, что он родился (в 1700 году) и вырос в Париже во времена Людовика XIV, «короля-солнца», девизом которого было: «Государство — это я». Огромные величественные дворцы, окруженные торжественными регулярными парками, — для представительства и совсем небольшие, уютные, изысканно отделанные жилые дома — все накрепко запомнил мальчик.

Приехав в продуваемый всеми ветрами почти новорожденный город, путники были неприятно поражены. В доме Нарышкина, где их поселили, отсутствовали привычные удобства. Еще собираясь в Россию, они слышали, что едут в новую столицу громадного государства, но где же дворцы, резиденции? Дома деревянные или мазанковые; каменные — наперечет. Неуютно и холодно показалось им поначалу, ни комфорта, ни парадности. Все имело деловой, сугубо практический вид. Но зато какой простор и сколько работы!

Исподволь покоряла непривычная прелесть северной природы — суровой, своенравной, но неотразимой. Чего стоил впервые в жизни увиденный Франческо ледоход на Неве: мощное течение несло белые, сверкавшие на солнце льдины, скрипя, они сталкивались, и на глазах составлялись сказочные замки. А мелкие, острые, прозрачные осколки вертелись и звенели, как дорогой хрусталь.

Река в большой мере определяла характер растущего города, заставляла считаться с ее шириной, как бы задавала масштаб. Она была очень изменчива: то ласково-гладкая, как шелк, и светлая, как перламутр, то темная, гневно-бурливая, с барашками на плещущих волнах. Неизменной оставалась только ее сила. Широко разветвленные рукава огибали острова дельты, включая их в единое целое, определяли будущие размеры столицы.

Не менее ледохода, пожалуй, восхитили Франческо длинные светлые вечера, незаметно переходившие в белые ночи, которые сбивали весь распорядок жизни: когда пора спать, когда работать? И еще заметил одну особенность: то, что днем было объемно, ярко, например колокольня Петропавловской крепости, белой ночью, на фоне розовеющего неба рисовалось бесплотным, фантастической красоты силуэтом. Уже тогда Петербург был городом силуэтов! Пусть новые дома часто неказисты по сравнению с парижскими, мальчик, становившийся юношей, всем сердцем принял этот молодой город, что день ото дня крепнул и мужал.

А пока важнее всего учиться и работать, работать! Вот царь поручил отцу составить проект загородного дворца с большим садом, сын, естественно, будет во всем помогать. Для начала надо резать из дерева модель. С ними приехал постоянно работавший для отца резчик, но и Франческо был мастер

по этой части. Когда же Петр передал работы в Стрельне другому архитектору, Растрелли-старший, судя по всему, предложил свои услуги Меншикову. Отец стал лепить его бюст, а сын принял участие в строительстве каменных дворцов генерал-губернатора на Васильевском острове и в Ораниенбауме. Это была первая практика будущего обер-архитектора.

Вскоре, когда в конкурсе на здание Коллегий принял участие Растрелли-старший, Франческо Бартоломео, уже тогда отличный рисовальщик, вычертил отцовские проекты. Не его вина, что предпочтение на конкурсе отдали другому. Сотрудничая с такими мастерами, как Трезини, Шлютер, Микетти, Земцов, Франческо прошел замечательную школу. Немалую пользу извлек он и от общения на стройках с русскими мастерами.

Срок трехлетнего контракта истек в 1718 году, но Растрелли не собиравшись покидать Россию. Отец делал скульптурные портреты Петра, а сын пробовал свои силы в архитектуре уже самостоятельно: в начале 1720-х годов начал строить по своему проекту дворец для господаря Молдавии Дмитрия Кантемира.

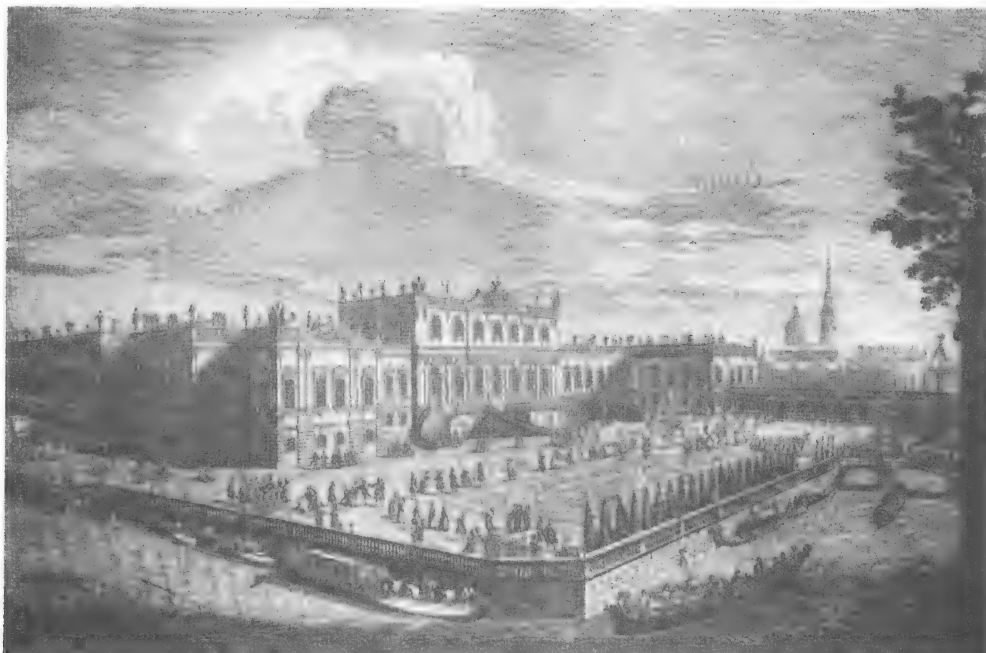
Даже смерть Петра I не слишком отразилась на их положении; они умели в свое время быть полезными Меншикову и теперь через него получили заказ на мавзолей покойному императору. Отец с сыном не только сочинили проект, но и выполнили деревянную раскрашенную модель. Смерть Екатерины I и падение Меншикова помешали исполнению этого замысла.

Вместо мавзолея пришлось срочно делать проект увеселительного дворца для князя Ивана Долгорукова — фаворита императора-подростка Петра II. А после внезапной смерти внука Петра I надо было искать работу при дворе новой императрицы — Анны Иоанновны.

По традиции коронация русских монархов происходила в Московском Кремле. В 1730 году туда устремился Растрелли. До тех пор работа была не постоянная, от случая к случаю, не давала возможности по-настоящему показать себя. Жизнерадостный, энергичный молодой архитектор со светскими манерами и к тому же с графским титулом пришелся ко двору Анны Иоанновны. Он понравился Бирону, и его карьера обрела прочную основу. В Москве по его проектам строили временные триумфально-коронационные сооружения и деревянный дворец — Анненгоф.

Древняя столица поразила воображение Растрелли. Никогда нигде ничего подобного он не видел. Золотые маковки и луковки сотен больших и малых церквей, шлемовидные купола соборов, кремлевские башни и зубчатые стены, ни с чем на свете не сравнимый многоцветный Василий Блаженный, монастыри с многоярусными колокольнями, с которых по случаю торжеств почти неумолчно разливался дивной музыкальности звон. Франческо бывал в средневековых городах Западной Европы, но как же они отличались от этого немыслимо громадного, широко раскинувшегося по холмам, несколько несуразного, но прекрасного и таинственного города! Никогда нельзя заранее знать, что ждет за поворотом узкой кривой улочки: быть может, тупик, или сад, или обычные серые срубы жилых домов простого люда, а может быть, причудливые боярские хоромы, то облицованные расписными изразцами, то красные кирпичные с белым резным кружевом из местного известняка.

Растрелли не мог налюбоваться на древние русские церкви, он зарисовывал их в альбомы, с которыми бродил по Москве. Кремлевские соборы,



Летний дворец. Вид с Мойки. Гравюра. 1753 г.

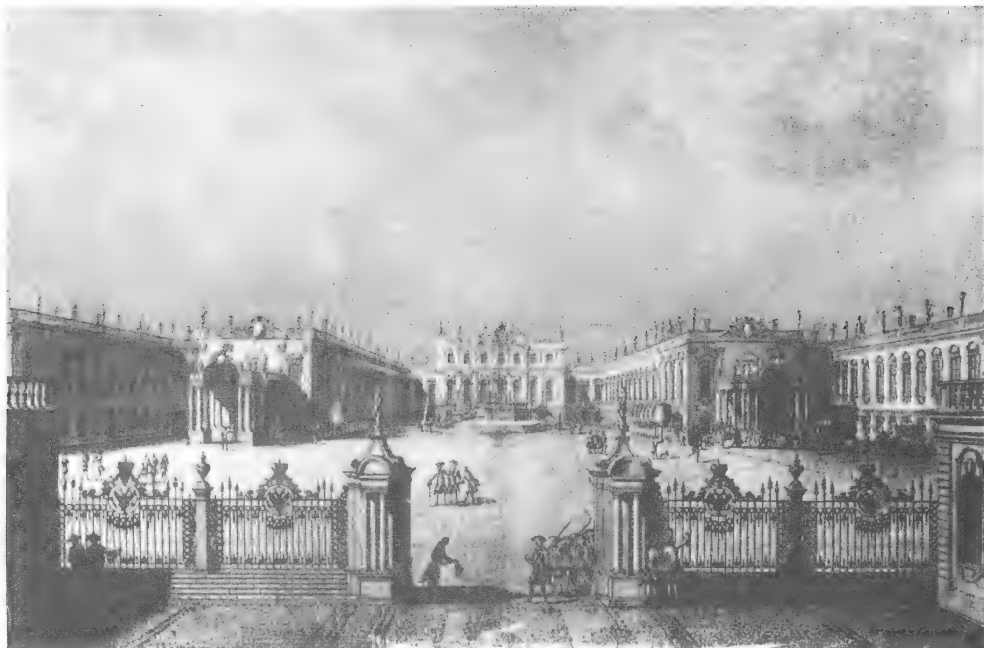
церкви Успения на Покровке, Николы «Большой крест» — на этих замечательных сооружениях Франческо учился так же, как и на лучших образцах европейской архитектуры.

Около полутора лет пробыл Растрелли в Москве, а потом возвратился в Петербург. Ему было поручено превратить в императорский дворец стоявшие на берегу Невы палаты покойного генерал-адмирала Апраксина.

Анна Иоанновна решила вернуть городу на Неве утраченное им достоинство столицы. Старый дворец около Зимней канавки был признан негодным, и к «высочайшему» приезду надлежало заново отделать Адмиральский дом. Палаты, построенные в 1720-х годах по проекту Леблона, были достаточно просторны, но за истекшее десятилетие в архитектуре заметно усилилась тяга к пышным украшениям. Растрелли оставил типичную для начала века высокую крышу «с переломом», сохранил довольно плоскую обработку наружных стен, но зато выступы-ризалиты, как со стороны набережной, так и Адмиралтейства, завершил тяжеловатыми лучковыми фронтонами с нарядными скульптурными композициями из аллегорических фигур, знамен, атрибутов царской власти.

От отца унаследовал Растрелли-младший умение видеть пластику форм и любовь к скульптурному декору, и это восприятие архитектуры в непосредственном синтезе со скульптурой не покинет его никогда.

Отделочные работы в Зимнем дворце подходили к концу, когда Франческо принял предложение всесильного Бирона и поехал в Курляндию



Летний дворец. Вид со двора. Гравюра. 1753 г.

строить для него дворцы в Руентале (ныне Рундале в Латвии) и Митаве (ныне Елгава).

Никто не мог предугадать ход российской истории. Осенью 1740 года умерла императрица, вскоре Бирона отправили в Шлиссельбургскую крепость, а Растрелли было предписано, бросив строительство в Митаве, явиться в Петербург.

Несколько лет, проведенных в Курляндии, в известной мере отдалили зодчего от основной градостроительной линии развития русской архитектуры, но именно в эти годы четко определилась и созрела творческая индивидуальность Растрелли.

В первой же значительной работе, которую ему поручили по возвращении в Петербург в начале 1741 года, проявились совершенно новые черты. Он строит дворец в Третьем Летнем саду на берегу Фонтанки и Мойки, на том месте, где теперь стоит Инженерный замок. Дворец был невысоким, всего в полтора этажа, лишь в центральной части двухэтажный. Деревянный, на каменном цокольном этаже, он царственно широко раскинулся, обрамляя своими корпусами просторные парадные дворы. Нарядные наличники окон на желтовато-розовом фоне оштукатуренных фасадов, золоченая скульптура на балюстраде, венчающей здание, декоративно оформленные фронтоны — все это придавало дворцу особую праздничность. Сад с цветниками, партерами, боскетами, фонтанами и водоемами сообщал дворцу загородный характер.

В связи с дворцовым переворотом 25 ноября 1741 года так удачно начавшаяся карьера Растрелли едва не потерпела крах. Взошедшая на престол

дочь Петра I Елизавета Петровна поначалу не желала иметь дела с архитектором, который был угоден враждебным ей предшественникам. У него отобрали диплом на графское достоинство (впоследствии вернули), наиболее интересные и ответственные заказы проходили мимо. Только после смерти Земцова в 1743 году его значение как придворного архитектора снова упрочилось.

С середины 40-х годов XVIII столетия начинается самое плодотворное десятилетие в жизни Растрелли, когда были созданы почти все значительные его сооружения, когда он вполне заслуженно стал самым известным зодчим в России. Большое место в его творчестве заняли работы по созданию дворцов петербургских пригородов: Петергофа и Царского Села.

До 1941 года эти пригородные дворцы давали наиболее полное представление о таланте Растрелли-декоратора. В годы Великой Отечественной войны, им был нанесен тяжкий урон: на месте сверкавших яркими красками и позолотой палат дымились почерневшие руины. Авиабомбы и артиллерийские снаряды разрушили дворцы в Павловске и Гатчине, в Петергофе и Пушкине. Казалось, им нет возврата, но шли годы, страна залечивала страшные раны, и на наших глазах происходили чудеса. Благодаря огромным средствам, выделенным правительством для возрождения уникальных пригородных дворцово-парковых комплексов, воскресли погибшие памятники — наша национальная гордость.

С 1746 года Растрелли занят проектом расширения и перестройки Большого Петергофского дворца. Зодчий помнил виденные им в отрочестве дворец и парк в Версале — резиденцию французского короля: огромный величавый дворец господствовал над расстилавшимся за ним бескрайним парком с многочисленными скульптурами среди стриженной зелени, фонтанных струй или по краям бассейнов. А здесь, в Петергофе, все подчинено морю. От него к центральному ковшу-бассейну с фигурой Самсона шел прямой, как стрела, канал, по сторонам которого небольшие фонтаны, чередуясь с темными елями, образовали центральную аллею. Вот она — главная ось всего здешнего места, она делит надвое парк. Большой каскад, низвергающийся по трем уступам-террасам, начинается от середины дворца, венчающего естественную грядку. Все это было создано еще при Петре I и определяло характер дворца и парка. По словам замечательного художника и искусствоведа Александра Николаевича Бенуа, «Петергоф как бы родился из пены морской, как бы вызван к жизни велением могучего морского царя».

Растрелли понял, что ему следует считаться с теми строениями, которые созданы были здесь до него. Еще в 1710-х годах Иоганн Браунштейн и Леблон возвели для Петра так называемые Большие, или Верхние, палаты (в отличие от находящихся в Нижнем парке Монплезира, Марли и Эрмитажа). В 1721 году после мирного договора со Швецией дворец решили увеличить, а поскольку Леблон уже не было в живых, поручили это Николо Микетти. С обеих сторон палат он пристроил одноэтажные галереи-аркады, которые симметрично заканчивались двухэтажными флигелями. Большие палаты растянулись по верхней террасе параллельно берегу моря на 160 метров.

В 1732 году Земцов получил указание пристроить к существующему каменному дворцу еще деревянные «покои». Это были вытянутые корпуса по 47 метров каждый, они значительно увеличили общую протяженность

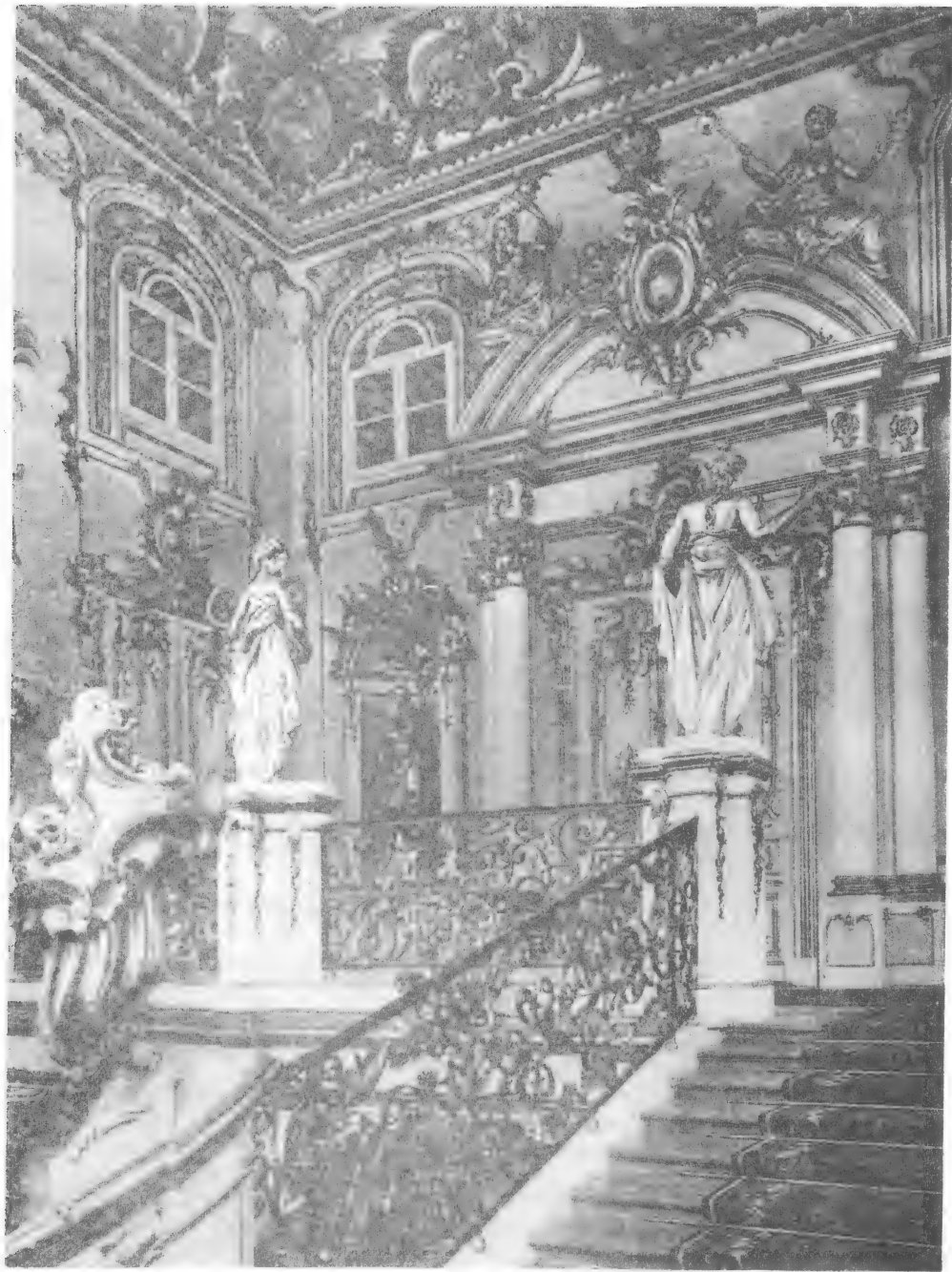


Большой Петергофский дворец. Гравюра. 1760-е гг.

здания. Появились добавочные помещения для придворных и прислуги, но дворцу недоставало ни подобающей величавости, ни блеска. Вопрос о существенной перестройке с каждым годом становился все острее. Однако к середине 1740-х годов Верхние палаты оказались своего рода реликвией, связанной с жизнью Петра I, и их не хотели изменять коренным образом. Наоборот, основное ядро, наиболее старую часть, нужно было сохранить. Поэтому первоначально Елизавета Петровна приказала Растрелли лишь надстроить одноэтажные галереи до уровня среднего и боковых корпусов. Но быстро поняли, что такая полумера не решит вопроса; Елизавета приказ отменила и повелела возвести новый трехэтажный дворец. Растрелли не сразу нашел окончательный вариант, да и императрица не раз меняла указания. 29 марта 1747 года наконец было отдано распоряжение снести «покои деревянные для нового строения все без остатку», и тогда же было решено в неприкосновенности, и то относительной, оставить только центральный дом, включив его в объем нового Большого дворца. Архитектор, сохраняя преемственность, воспользовался старой композиционной схемой, добавив только два крыла, обращенные в Верхний сад, а на флангах расположил корпуса с купольными завершениями.

В оформлении фасадов Растрелли использовал главным образом те элементы, которые были присущи архитектуре начала века: плоскостная обработка стены с едва выступающими из ее толщи пилястрами, объединяющими два верхних этажа, рустованные углы и нижний этаж, кровля плавных очертаний с характерным переломом. Только наличники окон он позволил себе несколько обогатить и разнообразить.

Зато фланкирующие корпуса: восточный — церковный — и западный — «под гербом» — зодчий решил по-иному. Эти компактные, стройные павильоны, особенно нарядные благодаря своим высоким сверкающим кровлям, придают четкую завершенность силуэту всего сильно растянутого по горизонтали здания, смягчают несколько тяжеловатую простоту центрального объема и чудесно перекликаются с кипящими струями фонтанов, бьющих у подножия дворца. В отделке этих корпусов зодчий дал волю своей страсти к декоративности, как бы компенсируя себя за сдержанность при оформлении средней части. С причудливым изяществом вздымаются четырехгранные купола, украшенные золочеными гирляндами из пальмовых



Большой Петергофский дворец. Парадная лестница. *Середина XVIII в.*

листьев и рокайльных завитков. Из них вырастают на легких граненых барабанах луковичные главки — такие русские и в то же время совершенно растреллиевские. И в плавном изгибе свинцовой кровли главного дома, и в гранях куполов можно заметить некоторую схожесть с балтийской волной.

Оформление интерьеров дворца продолжалось до 1755 года, и в них проявилось волшебное мастерство Растрелли. Стоило войти на красиво изогнутую парадную лестницу, и человека захватывало обилие света, блеск позолоты на динамичных формах скульптур, ваз, резных и живописных гирлянд и картушей, покрывающих стены. Живописный плафон работы итальянского художника Бартоломео Тарсиа изображал императрицу в образе богини весны, которая мчится среди облаков на колеснице и рассыпает цветы. На верхней площадке, откуда двери вели в парадные залы, сияние золота становилось особенно сильным: на тумбах перил и в нишах по сторонам дверей, решенных наподобие триумфальной арки, стояли четыре золоченые скульптуры — олицетворение времен года; сдвоенные колонны поддерживали над дверьми лучковый фронто́н, на скатах которого сидели аллегорические фигуры «Верности» и «Справедливости». Золоченая резьба обрамляла ниши и окна. Даже в пасмурный день казалось, что лестница озарена солнцем.

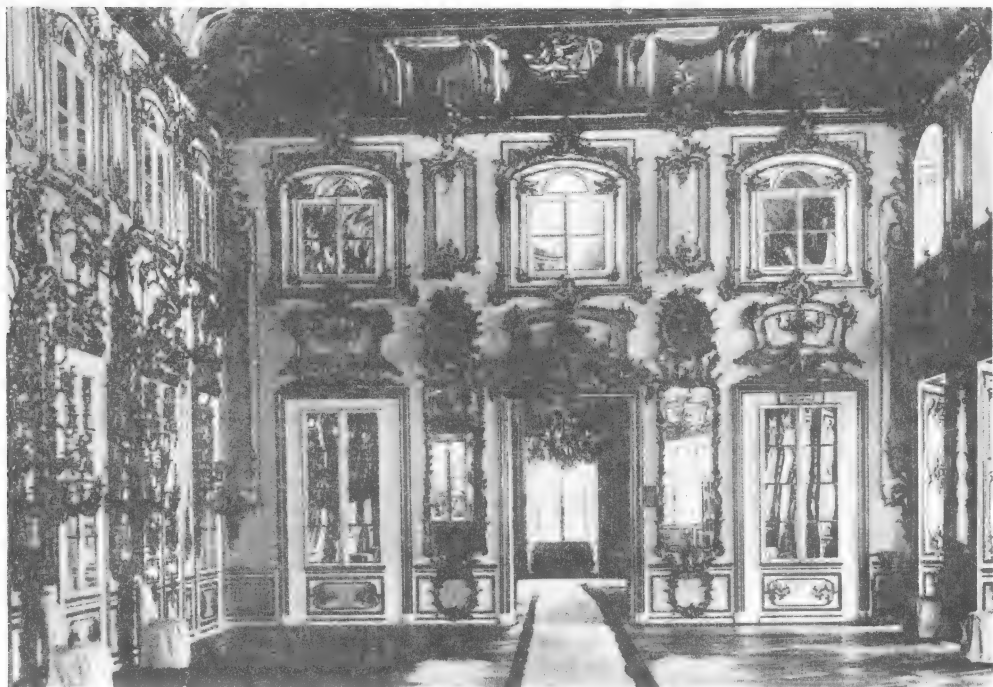
Когда распахивались двустворчатые двери, открывалось феерическое зрелище Танцевального зала. Окна его, выходящие в Верхний сад, занимали две стены: продольную и торцевую, и располагались в два яруса. А на противоположных стенах, точно повторяя места, размеры и даже переплеты окон, вмонтированы зеркала. Они не только отражали свет, но и зрительно увеличивали объем зала. В старых документах это помещение называли «Светлой галереей».

Вокруг оконных и дверных проемов, вокруг многочисленных зеркал висел прихотливый золотой орнамент, объединявший все детали отделки: асимметричные картуши, гирлянды из цветов и трав, невиданной формы раковины, шаловливо резвящихся амуров. Лепкой и росписью украшенная падуга служила как бы роскошной рамой громадному живописному плафону с изображением Аполлона на Парнасе. Плавный изгиб падуги смягчал переход от стены к потолку. Впрочем, строго говоря, стен, как таковых, не было, было великое множество окон и зеркал, а между ними немного фона для золоченых украшений. Потолок тоже был как бы не потолок, перекрывавший зал, а прорыв в фантастический, населенный богами мир — грань между реальностью и сказкой почти стиралась. Такие чудеса мог дать самый причудливый из художественных стилей — барокко.

Растрелли — великий мастер создавать сооружения в этом стиле, будто жизнь — сплошной праздник, а дворцы возводятся по мановению волшебной палочки. Только вглядываясь в детали, понимаешь, сколько труда вложено в каждый вырезанный из дерева и позолоченный завиток.

Наиболее ярко гений Растрелли-декоратора проявился в Царском Селе. Там он с поистине российским размахом показал, что может дать его удивительная фантазия, помноженная на виртуозное мастерство сотен живописцев, резчиков, лепщиков, позолотчиков, паркетчиков, также вложивших душу и умение в общее дело, вызвавших к реальному существованию, казалось бы, невыполнимые замыслы архитектора.

В отличие от петергофского, по преимуществу увеселительного, дворцу



Большой Петергофский дворец. Танцевальный зал. *Середина XVIII в.*

в Царском Селе предстояло стать парадной загородной резиденцией императрицы. Эта особенность, тонко понятая зодчим, выражена всеми доступными средствами. Как и в Петергофе, строить пришлось не на пустом месте. Размеры вытянутого с севера на юг дворца определяли уже существовавшие постройки.

Еще в начале века Петр I подарил жене Сарскую мызу (мызой называли небольшое имение, хутор), где она жила в простом деревянном доме; в 1722 году появился двухэтажный каменный дом, позднее названный «средним». После смерти Екатерины мыза по наследству досталась Елизавете Петровне, и когда она взошла на престол, то захотела расширить старый дом. В 1743 году по проекту ученика Земцова — Алексея Квасова в линию со «средним» домом стали строить соединенные с ним одноэтажными галереями два симметричных флигеля. Через год они были готовы, и приступили к возведению так называемых «циркумференций» — низких, изогнутых по дуге корпусов, ограничивающих парадный двор. В 1745 году руководить строительством поручили архитектору Адмиралтейств-коллегии Савве Чевачинскому, о редком таланте которого можно судить по созданному им в Петербурге Никольскому собору с его изысканно стройной колокольней. Он заменил деревянные галереи Екатерининского дома на каменные и устроил поверх них висячие сады; по концам галерей поставил с северной стороны церкви, а с южной — павильон с портретным залом. Здание растянулось более чем на 325 метров.

Шел 1749 год, уже кончались отделочные работы, когда под сводами висячего сада обнаружили течь: гидроизоляция оказалась недостаточной. Именно в этом году появился в Царском Селе Растрелли. Он знал, что количество придворных Елизаветы Петровны из года в год растет и им уже не хватает места в этом огромном доме — одну комнату отводили для четырех дам. И еще: императрице стал необходим колоссальный, нарядно украшенный зал.

Растрелли имел неограниченные полномочия, и наконец-то его творческая фантазия получила подкрепление в склонности императрицы ко всему пышному и грандиозному. Архитектору было позволено сносить то, что его не устраивало, переделывать все согласно своему вкусу. Он искал лучшее из возможных решений и воспользовался данной ему властью в полной мере. Нельзя было еще увеличивать длину здания, поэтому он начал надстраивать одноэтажные галереи, выравнивая общую высоту. Дворец стал трехэтажным, и это придало ему монументальность. Умелое чередование выступов с западающими частями, сложные ритмы расстановки колонн, сочная пластика скульптурного убранства и динамичное нарастание объемов к центру лишили протяженные фасады даже намека на монотонность. На флангах, как и в Петергофе, четко ограничивая дворец, не давая ему расползтись в длину, зодчий заново оформил два более высоких корпуса с купольными завершениями. До наших дней дошел, хотя и перестроенный, только северный, церковный, увенчанный золоченым пятиглавием, живо напоминающим старые московские храмы.

Если со стороны парадного двора, откуда хорошо виден весь грандиозный фасад, посмотреть на него чуть подольше, взглядеться в его ритм, кажется, услышишь звуки торжественного марша-шествия. Медь духовых инструментов сочетается с ударными, как бы аккомпанируя движению царского «поезда» вдоль дворца.

Такой «поезд» изобразил гравер XVIII века: десять пар лошадей влекут нарядный экипаж, впереди и сзади всадники.

Одноэтажные служебные корпуса — циркумференции — подчеркивают величие основного объема. Понимая, как подобные архитектурные формы воздействуют на посетителя, Растрелли устроил главный вход во дворец с таким расчетом, что каждый приезжающий из Петербурга, будь то иностранный министр или знатный вельможа, должен был проследовать вдоль всего фасада. Карета въезжала в северные ворота около дворцовой церкви и медленно подкатывала к южному корпусу под куполом, где находилась парадная лестница.

А с площадки второго этажа этой светлой, сверкавшей золоченой резьбой лестницы начиналось не менее торжественное шествие в обратном направлении — к самому большому парадному залу.

Растрелли удалось увидеть дворец во всем блеске. В течение первых сорока лет своего существования он буквально сиял, как ювелирная драгоценность немислимых размеров. Лишь в конце XVIII века при Екатерине II стершаяся позолота была заменена прозаической охрой.

Отдельвая Царскосельский дворец, Растрелли широко использовал, опять же как в Петергофе, резьбу по дереву, предпочитая ее лепке. Дерево — привычный для русских мастеров материал, тающий в себе неисчерпаемые декоративные возможности, — позволяло свободно проявляться индивидуаль-

ным способностям резчика. И первоначально весь скульптурный декор был выполнен из дерева и вызолочен.

Воображение современников поражало не только обилие позолоты на фоне лазурно-синих стен, расчлененных белоснежными колоннами, не только великолепие отделки и непривычные масштабы здания, но также количество и размеры окон. До Растрелли в России окна делали маленькими и не часто расположенными: стекло было дорого, да к тому же по суровому климату хозяева берегли тепло. А в Екатерининском дворце остались лишь узкие простенки, и те заполненные колоннами да фигурными наличниками. Окна сверкали при восходе солнца и на закате ярким отраженным блеском; вечерами же, когда темнело, в них трепетал свет тысяч свечей, озарявших придворные празднества, и дворец сиял изнутри.

Замечательной особенностью творчества Растрелли является полное соответствие объемного и планового решений. Его интерьеры логично вытекают из объема здания; его планы всегда предельно просты, а помещения имеют форму прямоугольника или квадрата. В данном случае архитектор нашел гениальное по своей простоте решение: в соответствии с вытянутым по одной оси зданием он создал очень эффектную анфиладу светлых, нарядных комнат, расположенных между главной лестницей и Большим залом. Пять так называемых антикамер своей лепкой, золоченой резьбой, зеркалами и живописными плафонами готовили посетителя к встрече с самым большим, самым главным помещением. Каждый дверной проем в антикамерах имел особый скульптурный убор, который никогда не повторялся. Но это — лишь прелюдия, дальше следовал зал-галерея, занимающий всю ширину дворца. Сорок четыре окна прорезают продольные стены в два яруса. Парк и небо как бы входят внутрь зала.

Растрелли развил, усилил прием, использованный в Танцевальном зале Петергофского дворца. Он занял все простенки тремя рядами зеркал в золоченых рамах, их более трехсот. Днем весь зал напоен светом, люющим из окон, а вечером это зеркальное царство преображалось. Перед зеркалами в жирандолях — осветительных приборах в виде изогнутых золоченых веток — вставлено около семисот свечей. Когда их зажигали, колеблющиеся язычки пламени, многократно отраженные в зеркалах, усиливали блеск и создавали иллюзию бесконечного пространства. Стены как будто раздвигались, и единственной реальной преградой оказывались золотые орнаменты, оплетавшие простенки, карнизы, падуго зала. Гирлянды и картуши чередовались с изображениями человеческих фигур в сложных позах и поворотах. Это скульптурное убранство, в изобилии украшавшее зал, выполнено по рисункам Растрелли, по образцам знаменитого резчика Дункера прекрасными мастерами Валюхиным, Шталмейером, Карновским. Всю огромную площадь потолка покрывал живописный плафон работы Джузеппе Валериани с изображением «Триумфа России» и аллегорических фигур Мира и Победы.

Здесь в торжественных случаях появлялась в парче и бриллиантах императрица Елизавета Петровна, и почтительная толпа придворных склонялась перед ней. А представители иностранных государств, ошеломленные изобилием позолоты и бьющей в глаза роскошью, могли только удивляться расточительности, при которой утонченная изысканность зачастую соседствовала с чрезмерно грузным богатством.

А дальше, в глубине дворца, куда доступ имели только самые избранные,

Царское Село.
Екатерининский
дворец.
Анфилада.
Середина XVIII в.



чередовались покои, украшенные еще более разнообразно. Среди них — не сохранившийся Китайский зал и удивительная Янтарная комната, убранство которой было похищено фашистами.

Некоторое представление о характере отделки может дать восстановленный реставраторами Картинный зал. Вся поверхность его стен сплошь покрыта картинами итальянских, французских, голландских художников. В этом случае Растрелли подошел к живописным полотнам как к своеобразной облицовке, считаясь лишь с цветовыми пятнами, расположил их в несколько ярусов вплотную друг к другу, разделив только узким золоченым багетом — большие полотна наверху, под потолком, мелкие пониже.

«Эта «варварская», с точки зрения современной музейной техники, развеска имеет свою декоративную прелесть. Потускневшие от времени краски этих полотен сливаются в один звучный и благородный аккорд. Глаз сколь-

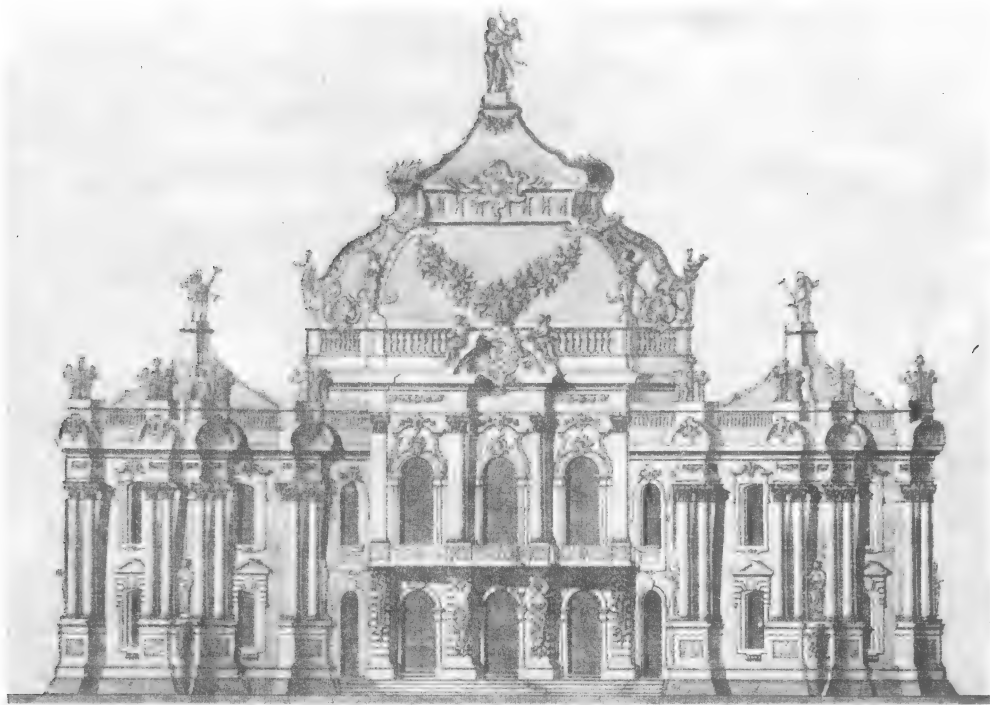
зит по роскошному полю, целиком состоящему из ценных произведений искусства, и с трудом разбираешься во всех этих баталиях, мифологиях, пейзажах и портретах. Стены Картинного зала напоминают древние пиры, когда столы ломились под нагроможденными яствами, а приглашенные насыщались одним видом такого изобилия, не успевали и не могли отведать и одной десятой доли угощений. Желанный эффект был достигнут: гости уходили пораженные богатством хозяев» — так оценил оформление этого зала уже упомянутый нами А. Н. Бенуа.

Растрелли был одним из тех счастливых, которые при жизни в полной мере вкусили славу и заслужили восторженное признание современников. Об этом свидетельствуют слова первого историка Петербурга Андрея Богданова, посвященные Екатерининскому дворцу: «Сей дворец... ныне строением своим окончен и в совершенстве приведен красотою и великолепием в несказанную славу всему свету, так что ни во всей Европе подобного ему найтись не может... кроме превосходной своей архитектуры и всех орденов ее употребления, оный дворец весь, как снаружи, так и внутри, весь червонным золотом обложенный и живописью исторической украшенный и прочими уборами снабженный, едва такого строения богатого в целом свете сыщется подобное ему, так что всех иностранных народов зрителей в великое удивление приводит».

В декоративном убранстве Екатерининского дворца, как и во всех лучших постройках середины XVIII века, ясно проявился характерный для искусства барокко синтез архитектуры, скульптуры и живописи.

Сооружения Растрелли — результат огромного труда большого творческого коллектива. Их можно, пожалуй, сравнить с великолепным спектаклем, в котором архитектору отводится роль автора пьесы, художника-декоратора и режиссера одновременно. И сила зодчего не только в собственном таланте, но и в том, что ему довелось руководить отличными актерами, оформителями, помощниками, любящими и знающими свое дело.

Большой Царскосельский дворец построен между парадным двором и садом, как почти все прославленные европейские загородные резиденции. Сад, в соответствии с модой, был регулярным: дорожки проведены словно по линейке, причем средняя, как бы продолжавшая главную ось дворца, делила сад на две симметричные, почти полностью повторявшие друг друга половины. Низкие, напоминающие узорный ковер, цветники, ровные газоны и стриженные боскеты составляли особенности такого сада. Непременной его принадлежностью были различные беседки и увеселительные павильоны. Немало их было и в Царском Селе. Самые затейливые по формам и изящные по пропорциям, такие, как Эрмитаж или охотничий павильон Монбизу, начали строить до появления здесь Растрелли по проектам Земцова, Квасова, Чевакинского. Однако обер-архитектору они показались недостаточно импозантными, и он менял их соответственно новым вкусам: обычно сохраняя старую планировку, он усиливал и обновлял декоративное убранство. Примером тому — павильон Эрмитаж, расположенный в глубине старого сада на месте пересечения главной аллеи с радиальными. В середине века он был окружен узким каналом-рвом, символизировавшим отъединение от мира этого условного «жилища отшельника», что означало по-русски слово «эрмитаж». Однако легкие подъемные мостики помогали без труда преодолеть это препятствие.



Царское Село. Эрмитаж. Гравюра. Середина XVIII в.

Сложный силуэт павильона и насыщенная светотеневая игра объемов определялись планом: в центре восьмигранный зал (в нижнем этаже ему соответствовало помещение с механизмами для подъема столов), а по диагоналям связанные с ним узкими светлыми переходами четыре маленьких квадратных кабинета. Снаружи павильон был украшен со свойственной Растрелли изобретательностью. На фоне стен «селадонового голубого» цвета четко выделялись десятки белых колонн (только на выступах кабинетов их 64), множество золоченых скульптур обступали Эрмитаж со всех сторон. Они стояли внизу, на балюстраде канала, среди колонн и на выкрашенной белой краской кровле. Над центральным причудливым двухъярусным куполом взвивалась наиболее барочная, вся в движении, буквально танцующая группа «Похищение Прозерпины», над кабинетами — амур с цветами. И всюду, где только возможно, венки и гирлянды.

Сюда приходила императрица, когда хотела без придворного многолюдья поужинать в самом узком кругу приближенных или принять иностранного министра. Здесь собеседники были избавлены даже от присутствия слуг: накрытый стол поднимался специальным приспособлением с нижнего этажа, тем же способом по звонку колокольчика можно было получить и отдельные блюда. Здесь государыня могла без лишних свидетелей развлечься или обсудить тайные вопросы политики.

Внутреннее убранство этой маленькой «пустыньки» вполне отвечало



Царское Село. Монбизу. Гравюра. Середина XVIII в.

склонности Елизаветы Петровны к роскоши и блеску: оно состояло из множества зеркал, золоченой резьбы, картин и ярких плафонов. Среди цветочных гирлянд порхали купидоны в пастушьих шляпах, на потолке поместился плафон с изображением пира олимпийских богов работы Валериани. Все

это отражалось в натертом до зеркального блеска полу, искусно набранном из цветных заморских древесных пород мастером Гавриилом Рыжим.

А на берегу озера стоит павильон Грот; он, правда, не раз подвергался переделкам и потерял многое из своего первоначального убранства, поэтому пусть о нем расскажет сам Растрелли: «В старом саду Сарского Села рядом с большим прудом я построил большое каменное здание в один этаж... Это здание было выстроено наподобие грота, богато украшенного редчайшими раковинами с причудливыми декорациями, а также статуями, вазами и колоннами, выполненными в весьма необычном вкусе. С краю этого здания я устроил большую террасу с балюстрадой, имевшую с каждой из двух сторон мраморный сход, по которому императрица, выходя из названного грота, могла спускаться к пруду и садиться в лодку для охоты на бекасов».

Также для охоты, исконного развлечения русских царей, был создан среди дальнего парка, носившего название «Зверинец», небольшой павильон Монбжу (что в переводе означает «мое сокровище»). В XIX веке его перестроили и назвали Арсенал, а во времена Елизаветы Петровны с великолепных террас павильона придворные во главе с государыней стреляли зайцев и косуль, которых егеря специально выгоняли из чащи на окружающую поляну. А потом в центральном зале под высоким куполом отдыхали или устраивали импровизированную пирушку.

Растрелли удавались как большие дворцы, так и миниатюрные, предназначенные для развлечений парковые павильоны, и все же его стихией были именно монументальные сооружения. Этому его стремлению отвечали и заказы Елизаветы Петровны, позволявшие зодчему выразить силу и богатство бескрайней Российской империи посредством создания парадных резиденций, одна другой огромнее, одна другой блистательнее.

В тех случаях, когда Растрелли строил не дворец, а, скажем, церковь, ей свойственны были те же, присущие стилю барокко черты: великолепие и декоративность отделки, нарядность, живописное сочетание объемов. Когда он получил заказ возвести в Петербурге монастырь, он и ему придал дворцово-праздничный вид.

Воскресенский Новодевичий монастырь, более известный под названием Смольного, — одно из лучших творений архитектуры. Он построен по распоряжению императрицы на месте, где при Петре I находился Адмиралтейский Смольной двор, а рядом стоял небольшой скромный Смольный дворец — жилище великой княжны Елизаветы Петровны.

Торжественная закладка монастыря произошла 30 октября 1748 года, и можно только поражаться удивительной работоспособности зодчего, который успевал одновременно проектировать для разных мест и лиц, особенно учитывая многодельный характер тогдашней архитектуры.

Царица была чрезвычайно богомольна и поговаривала, что под старость уйдет в монастырь. Правда, она не дожила до того момента, когда ей захотелось бы оставить трон, и Растрелли, зная жизнелюбие заказчицы, задумал построить монастырь пышным, как дворец.

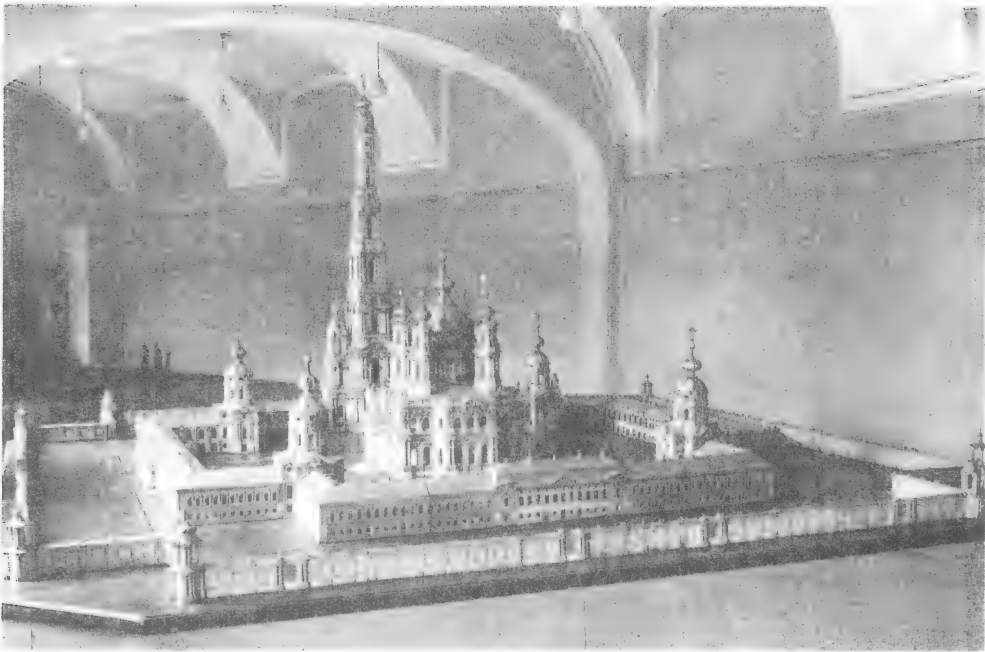
Существовала одна особенность, с которой архитектору пришлось считаться. В Западной Европе почти не строили пятиглавых церквей, да и в России при Петре I возводили одноглавые с остроконечными шпильями. А вот Елизавета хотела, чтобы в ее монастыре стояло не какое-нибудь под-

ражение католическому костелу «на латинский манер», а истинно православный храм с традиционными пятью главами. Как на образец, коему надлежало следовать, она прямо указывала на Успенский собор в Московском Кремле. Но поставить в середине XVIII века на берегу Невы некое подобие древнерусского собора Растрелли, разумеется, не мог, как бы ясно ни высказывала императрица свои пожелания.

В работе над проектом Смольного зодчий учел многовековые традиции сооружения русских монастырей, а также опыт строительства расположенного неподалеку Александро-Невского монастыря. Однако стоявшая перед ним задача отличалась немаловажной особенностью. Если Александро-Невский монастырь был задуман Петром I в известной мере как мемориальное сооружение, призванное напоминать о победах русских войск на невыхских берегах, то Смольный мыслился как монастырь-резиденция, и при этом «высочайшая» заказчица, как мы уже говорили, желала сохранить преемственность от древнерусских обителей.

С незапамятных времен монастыри, стоявшие на окраинах городов либо вовсе в стороне от них, окружались высокими, толстыми, прямо-таки крепостными стенами. Стены призваны были не столько символизировать уход монахов от мира, сколько защитить их самих и монастырские святыни в годину лихолетья. Стены возводились не по геометрически правильному плану, а как подсказывал рельеф местности и расположение угодий. Мощные горизонталы стен прерывались вертикалями дозорных и оборонительных башен. Внутри размещались разновеликие и разновысокие постройки: церкви, колокольни, кельи, трапезные, хозяйственные помещения.

Смольный монастырь. Модель. Дерево, раскраска, позолота. Около 1750 г.



Все это никак не подходило для молодой столицы Российской империи, строившейся по регулярному плану. И архитектор нашел прекрасное решение, удовлетворявшее вкусам времени и желаниям царицы. За основу планировки был принят греческий равноконечный крест. Для планов Растрелли характерна удивительная простота, которая здесь приобрела некую логическую завершенность. Что же касается объемов, то они развиваются в пространстве в соответствии с планом и при этом нарастают от краев к центру.

Особенно хорошо можно проследить замысел архитектора на уникальной проектной модели, резанной из дерева под непосредственным наблюдением самого зодчего, которая находится ныне в Музее Академии художеств СССР. Наружная невысокая глухая стена ограничивает крестообразную территорию, она обработана ритмично повторяющимися плоскими пилястрами, а на углах оживлена небольшими, сквозными в верхнем ярусе, декоративными башенками. Эти башенки — праправнучки древнерусских оборонительных сооружений — имели значение только как дополнительные опоры для стены-ограды. Дальше в глубину территории монастыря на значительном расстоянии от ограды, повторяя ее очертания, возвышались двухэтажные жилые корпуса с кельями для монахинь и по-дворцовому пышно отделанными внутри покоями для настоятельницы. Архитектура этих корпусов, намеренно сдержанная, как бы подготавливает зрителя к смысловому центру всего ансамбля — собору. На стыках корпусов Растрелли поместил четыре малых церкви. Их барабаны увенчаны смелым сочетанием западноевропейского эллипсоидного купола и традиционно русской луковичной главы. Светлую серебристую кровлю из луженого железа в соответствии с проектом предполагалось богато изукрасить золочеными гирляндами и нарядными обрамлениями круглых окон.

Наконец, в центре — большой, весь устремленный кверху собор. Его четкие выступы, оформленные пучками колонн, различной формы фронтоны, мягко круглящиеся волюты, нависающие карнизы — все создает богатую игру света и тени, придает сооружению выразительность и пышность. Примером того, какое значение придавал Растрелли живописным светотеневым эффектам, может служить решение им архитектурных деталей на разных фасадах собора. Профили карнизов-обрамлений фронтонов и наличников окон с южной стороны иные, чем на северной, хотя по рисунку одинаковы. Зодчий учел отличие их освещенности в течение суток, и это придает особо живую выразительность зданию.

Расположение колонн и пилястр в разных ярусах друг над другом увлекает взгляд зрителя кверху, к необычайному завершению здания.

Растрелли исполнил желание Елизаветы Петровны иметь пятиглавый собор, но что он сделал с традиционным российским пятиглавием! На модели малые главки еще находятся на некотором расстоянии от центрального купола, но в ходе строительства архитектор изменил проект и примкнул эти главки-башенки к барабану главного, параболической формы купола.

Украшен собор с особенной пышностью. По мысли автора, он весь должен был сверкать: белые детали на синем, лазурном, фоне стен, обилие позолоты на капителях, картушах и гирляндах, на куполах и главках. Однако ослепительные каскады барочных украшений и пучки колонн вокруг конструктивной основы не затмевали, а лишь подчеркивали великолепно найденное соотношение пропорций между группой куполов и нижним массивом. В этом и

заключается главная прелесть сооружения. Собор, имеющий план равноконечного креста, смотрится одинаково хорошо со всех сторон, его стройный, компактный объем с четко выраженной высотной центральной частью не просто господствует, он как бы держит весь ансамбль, составляя вершину строгого пирамидального построения.

Автор, учитывая всю логику такой объемно-пространственной композиции, предполагал ввести еще одну очень выразительную вертикальную доминанту, с которой мы можем познакомиться только на проектной модели.

Над главным въездом в монастырь стремительно взметнулась вверх огромная колокольня. Ее высота должна была равняться почти полутора-ста метрам, то есть значительно превышать шпиль собора Петропавловской крепости, не говоря уже о знаменитом Иване Великом Московского Кремля. Елизавете импонировала мысль воздвигнуть такой столп — символ своего царствования. Колокольня Растрелли представляла собой многоярусную арку со сложным и пышным декоративным убранством, завершенную неким подобием московского Ивана Великого. На первый взгляд такое сочетание кажется странным: действительно, нижние ярусы, прорезанные многочисленными арочными проемами, оформленные множеством попарно сгруппированных колонн, щедро украшенные золочеными, различной формы картушами, как будто не очень согласуются с высокой и простой цилиндрической верхней частью. Такое впечатление складывается, когда смотришь на модель, стоящую на уровне человеческого роста. Но если представить себе уходящую в небо башню, которую стоящий на земле человек видит в ином ракурсе, то станет ясно, что детали на стасорокаметровой высоте ни к чему, а вытянутый цилиндр при этом зрительно сократится. Таким образом, и здесь у Растрелли все было точно продумано. В его сооружениях произошло скрещивание последних достижений европейского искусства с российскими вековыми традициями, и такое сочетание принесло великолепные плоды.

Однако триумфальный въезд в монастырь-резиденцию не был осуществлен. Под колокольню только стали забивать сваи, когда началась Семилетняя война, на ведение которой потребовались большие средства, и строительство пришлось приостановить. Потом Елизавета умерла, а вступившая на трон Екатерина II приказала наскоро закончить монастырь; вскоре его приспосobili под учебное заведение для «благородных девиц». Колокольню не велено было возводить, и собор внутри остался неотделанным. Хотя автор был жив и проектные материалы налицо, но изменились вкусы: на барокко начал свое победное наступление классицизм; зодчий оказался не у дел и в 1763 году подал в отставку.

Растрелли был тем архитектором, который превращал суровый и деловой город, основанный Петром как крепость, верфь и порт, в город дворцов. Крупнейшие вельможи империи почитали для себя делом чести иметь здания, построенные по проекту этого архитектора. Доныне сохранились дома, принадлежавшие графам Воронцову и Строганову.

С 1749 по 1757 год строился дом вице-канцлера Михаила Воронцова (сейчас в нем находится Суворовское училище). Участок графа простирался от Садовой до Фонтанки, которая в те времена служила границей города, а потому и дом-дворец создан по усадебному типу. Его главный корпус отделен от улицы широким парадным двором, который по сторонам ограничивают низкие служебные флигеля. Торцовые части флигелей связывает



Дворец Воронцова. 1749—1757 гг.

нарядная решетка, исполненная также по рисунку Растрелли. Дом кажется еще монументальнее потому, что двухэтажные флигеля по высоте равны первому этажу главного корпуса. По другую сторону дома раскинулся регулярный сад с прямыми дорожками, стриженной зеленью и искусственными водоемами.

Дом большой, вместительный, широко стоящий на свободном пространстве. Выразительней всего оформлен главный фасад— тот, что глядит на Садовую. Три выступа-ризалита богато украшены лепниной, колоннами, пилястрами; средний — выше всего остального здания на целый мезонинный этаж, в нем и окна выше, и наличники нарядней.

Но самое интересное в этом превосходно сочиненном центре — смелое распределение масс. В нижнем этаже по сторонам от главного входа два небольших, но хорошо заметных издала выступа оформлены сдвоенными колоннами. Это сразу создает сильные контрасты света и тени, а расходящиеся направо и налево к углам ризалита пары колонн уже смягченно вторят мощному центральному аккорду.

В двух верхних этажах архитектор, как опытный композитор, разыгрывает вариации на заданную тему. Внимательно разглядывая всю композицию, убеждаешься, что колонна для Растрелли далеко не всегда деталь конструкции, очень часто она служит ему средством пластического обогащения стены. Обратите внимание: колонны средних нижних выступов ничего на себе не несут, непосредственно над ними нет ничего, кроме гладкого, венчаю-

щего их пояса-антаблемента. По сторонам, правда, колонны поставлены в два яруса, но в центре второго этажа над входом зодчий неожиданно отказался от колонн, заменив их двумя парами плоских пилястр. Благодаря этому изменился рельеф фасадной стены.

Все, вместе взятое, создает увлекательную игру не только архитектурных масс, но и своеобразных острых ритмов, никогда у Растрелли друг друга не повторяющих.

Внутренняя отделка воронцовского дома по роскоши и изысканности соперничала с царскими дворцами. Лучшие художники-декораторы писали плафоны, наиболее опытные мастера исполняли лепные работы и набирали узорные паркетные. Однако в начале XIX века в этом здании, купленном в казну, поместили Пажеский корпус — закрытое военное учебное заведение. При этом были произведены значительные перестройки, при которых декоративное убранство сильно пострадало. Теперь от бывшего великолепия остались просторный вестибюль, где мощные пилоны, несущие своды, обработаны, подобно фасаду, парными колоннами. В середине вестибюля был проезд, соединявший парадный двор с садом, но петербургский климат заставил вскоре вместо ворот устроить двери. Дом в целом сохранял характер загородной усадьбы.

Совершенно иначе подошел Растрелли к строительству дома Строганова. Участок у пересечения Невского проспекта с Мойкой диктовал свои условия, и прежде всего — требование сохранить «красную линию» застройки обеих магистралей. Еще в 1740-х годах на этом месте стоял полутрехэтажный, весьма скромный дом, близкий к «образцовым» проектам «Комиссии о Санкт-Петербургском строении». Но жил в нем С. Г. Строганов недолго. В письме от 2 ноября 1752 года он сообщал за границу сыну Александру: «Наш петербургский дом сгорел до основания, и на том же месте я начал строить новый, и такой огромный, и с такими украшениями и внутри и снаружи, что удивления достойно».

Действительно, по сравнению с прежним, новый дом был огромен. У нас есть возможность наглядно сравнить оба здания: существует два варианта гравюры Григория Качалова по рисункам Михаила Махаева с изображением Невского проспекта от Мойки. В основе первого варианта лежит рисунок 1748 года, и мы видим по правой стороне Невского на углу набережной строгановский дом до пожара. Фасад на Мойку всего на семь осей (то есть по семь окон в каждом этаже), на нем нет никаких украшений, кроме типичных для того времени фигурных наличников окон простого рисунка. Вторая гравюра представляет тот же городской вид, только с поправками в соответствии с рисунком 1760 года.

На месте старого дома — трехэтажный дворец, причем его фасад на Мойку увеличился с семи до семнадцати осей.

Перед нами типичный городской дом, стоящий в ряду других домов, но никак с ними не связанный. Выражаясь современным языком, это дом-блок, замкнутый в себе самом. Расположенные под прямым углом основные жилые корпуса, выходящие на Мойку и на Невский, ограничивают внутренний прямоугольный двор, две другие стороны которого замыкают одноэтажные хозяйственные флигеля. Этот внутренний двор своего рода компромиссное (но какое талантливое!) решение: он объединил в себе функции хозяйственного и парадного двора, а отчасти и сада. Выходящие на улицу фасады

не имели парадного подъезда, а какой же без него может быть барский дом, тем более дворец! Архитектор поместил подъезд внутри двора-сада, а со стороны Невского — парадные ворота, через которые экипажи въезжали во двор. Зачем же понадобился подобный компромисс? Оказывается, если бы зодчий все-таки сделал парадный подъезд со стороны Невского, он непременно загромоздил бы тротуар.

Это одна сторона вопроса — деловая, а другая, скорее психологическая, заключалась в том, что подобный двор приносил оттенок большей «вельможности» и большей обособленности от окружающего мира, создавал иллюзию замкнутой барской усадьбы в самом центре города. Массивные дубовые створки ворот, украшенные прекрасной резьбой, усиливали эту иллюзию. Чтоб поддержать парадное впечатление от двора, выходящие на него фасады решены почти с тою же пышностью, что и уличные.

Проектируя Строгановский дворец, Растрелли был ограничен в выборе форм: чтобы не нарушить «красной линии» застройки, он не мог использовать резко выступающие ризалиты, которые придают зданию особую выразительность. Архитектор проявил изобретательность при оформлении почти плоских фасадов и сумел, сохранив их единство, придать каждому свой особый характер.

Оба фасада роднят общие поэтажные членения. Нижний этаж обработан горизонтальным рустом, почему и выглядит особенно монументальным. Следует только иметь в виду, что автор сделал его гораздо выше, как это видно на гравюре Качалова. За двести с лишним лет сильно вырос так называемый «культурный слой», а дом тем самым как бы врос в землю. В результате окна первого этажа были укорочены на одну треть, и все пропорции дома оказались искаженными.

Два верхних этажа смотрятся единым целым, их легкость и нарядность еще усиливается от соседства с массивной простотой нижней части дома. Каждый этаж имеет свою форму оконных наличников, при этом средний, парадный, решен особенно пышно. Здесь окна заключены в скульптурную раму, в верхней части которой — львиная маска, а в нижней — выразительный мужской профиль.

Вообще в оформлении дворца роль скульптурного убранства особенно велика. Благодаря этому, а также умелой группировке колонн Растрелли удалось так блестяще решить главный, обращенный к Невскому фасад, подчеркнув его лишь незначительным выступом. Но зато выступ автор насытил до предела, придав ему большую пластическую выразительность. Можно только сожалеть, что не все из этой отделки дошло до нас.

Растрелли, не страдавший излишней скромностью, сам восхвалял свои действительно замечательные создания. Так, о дворце Строганова он писал: «Два главных фасада украшены прекраснейшей архитектурой в итальянской манере, а средний, выступающий корпус включает большие колонны композитного ордера, причем между этими колоннами установлены четыре большие статуи, изображающие четыре части света. Наверху этого аванкорпуса — большой фронтон, на котором установлены две скульптурные группы, а в середине — герб владельца».

Увы! Одного перечисления достаточно, чтобы понять, как много утрачено. Но и по сей день фасад дома на Невский проспект производит сильное впечатление точной расстановкой пластических акцентов, пышным лепным



Зимний дворец. Вид с площади. 1754—1762 гг.

убранством средней части с великолепно моделированной львиной маской над воротами, динамичными группами колонн и изящными парами пилястр ближе к углам. Плавной линии среднего фронтона мягко вторят по сторонам изломы венчающего карниза.

Фасад на Мойку гораздо спокойнее. Центральный, едва выступающий ризалит отмечен четырьмя полуколоннами и двумя пилястрами. Некогда склоны фронтона украшали аллегорические фигуры, а балкон поддерживали атланты, напоминавшие царскосельских.

Но самым значительным из всех созданных архитектором дворцов был его последний — Зимний дворец в Петербурге, тот, что и поныне украшает центр города.

Как уже говорилось, в 1730-х годах Растрелли на берегу Невы построил для Анны Иоанновны дворец, в котором позднее обосновалась Елизавета Петровна; она, по словам Екатерины II, не могла никуда уехать, а разъезжала она постоянно, не приказав что-нибудь перестроить. В течение 1740-х годов к дворцу постепенно пристроили церковь, мыльню, жилые и хозяйственные корпуса. Здание потеряло цельность внешнего вида, планировка стала неудобной и запутанной. А места все равно не хватало. Тогда после долгих обсуждений и споров в 1754 году был утвержден проект нового Зимнего дворца.

В этом сооружении получили наиболее полное выражение все черты творчества Растрелли. Под старость зодчий собственноручно составил «Описание всех зданий, дворцов и садов», им созданных. И вот что характерно:

он постоянно употребляет такие выражения, как «прекраснейшая архитектура», «в отличнейшем вкусе», украшенная «великолепнейшими картинами» и «редчайшими раковинами», все отделано «с величайшим великолепием». И это неслучайно, этими словами выражается весь характер его творчества: предельная насыщенность декоративными деталями, величая парадность форм, неудержимое стремление к яркости, пышности, мажорности, которая порой грозит перейти в бравурность, но все же удерживается на какой-то критической грани,— все эти качества, органически свойственные Растрелли, сродни превосходной степени в грамматике.

Опытный зодчий отлично понимал, какую роль должен играть новый дворец не только в художественном, но и в градостроительном решении центра Петербурга. Понимал, что «строение того каменного дворца строится для одной славы Всероссийской». Это доказывают не только избранный им масштаб сооружения, не только торжественность и пышность его отделки, но и тот факт, что Растрелли, который чутко уловил основное направление развития русской архитектуры, умело связал объем дворца со всей прилегающей частью города.

Южный фасад он трактовал как главный и запроектировал перед ним большую парадную площадь (вместо бывшего там луга). В центре предполагалось поставить конный памятник Петру I, исполненный отцом архитектора, а по окружности большого диаметра — двойную колоннаду «в образ светлых галерей» вместо ограды. Замысел этот осуществлен не был, но площадь перед южным фасадом дворца до сих пор остается главной площадью города.

Что касается непосредственно дворца, то Растрелли решил его как сугубо городское сооружение — колоссальный замкнутый объем с внутренним двором и свободными, ни к каким другим строениям не примыкающими фасадами. Главный, обращенный в сторону Дворцовой площади, имеет три могучих ризалита. Самый широкий из них, средний, прорезан тремя арочными проемами-въездами, ведущими в огромный парадный двор. Кареты императрицы или ее гостей, миновав часовых, подкатывали к главному подъезду, расположенному в северном корпусе. Здесь через торжественную галерею они подходили к ослепительно прекрасной Посольской, или Иорданской, лестнице, с верхней площадки которой открывался вход в парадные залы.

Все фасады дворца решены различно, с присущим Растрелли разнообразием и выдумкой, но вся система украшений подчеркивала необыкновенную в те времена высоту здания — оно господствовало над городом. Помимо того, что дворец был действительно высок, архитектор зрительно еще увеличил это измерение тем, что расположил колонны на фасаде то группами, то попарно, то в одиночку, но непременно в два яруса, точно друг над другом. Венчая дворец, на уровне кровли шла балюстрада с декоративными каменными скульптурами и вазами, расставленными с таким расчетом, что они продолжали вертикаль колонн.

Надо иметь также в виду, что за прошедшие два с лишком столетия пропорции значительно изменялись не в лучшую сторону из-за культурного слоя, который вырос более чем на метр. Сейчас колонны нижнего яруса поднимаются как бы из земли, а ведь некогда они имели цоколь и благодаря этому казались гораздо стройнее.

Как и в Екатерининском Царскосельском дворце, важное место в облике

здания принадлежит окнам: они большие и их очень много — тысяча девятьсот сорок пять. И вот в рисунке обрамлений окон разыгрывается фантазия зодчего-декоратора. Для него недостаточно дать столько типов наличников окон, сколько этажей.

Нижний, подвальный, этаж, правда, получил единообразное обрамление полукруглых оконных проемов. Но выше на каждом этаже вариантов множество. Можно, к примеру, взять три окна подряд, и каждое будет оформлено по-своему.

Используя одни и те же декоративные элементы, Растрелли сумел каждому фасаду придать только ему свойственный облик. Он достигает этого умелым сочетанием объемов здания и разнообразием ритмов в употреблении декора.

Более или менее аналогично решены восточный и западный фасады; сильно выступающие боковые ризалиты обрамляют как бы открытые в сторону города малые парадные дворы. В четырех угловых выступах архитектор поместил главные помещения дворца: в северо-западном — гигантский тронный зал, в северо-восточном — парадную лестницу, в юго-восточном — собор, в юго-западном — театр. А между ними, сохраняя анфиладный принцип, все остальные большие и малые залы, жилые комнаты, галереи, кладовые и прочее — общим числом, по свидетельству самого автора, более четырехсот шестидесяти.

Подходя индивидуально к решению каждого фасада, Растрелли порой использует почти невероятные приемы. Так, в том месте, где Большая Миллионная улица вплотную подходила к дворцу, архитектор сделал «врезанный» угол. Кажется, что из юго-восточного угла он просто взял и вынул прямоугольный кусок. И все это ради того, чтобы расширить выход улицы на площадь перед дворцом.

К внутренней отделке дворца привлекли лучших русских и иностранных мастеров, работавших в пригородных резиденциях. Золоченой резьбой должна была гореть анфилада из пяти антикамер между парадной лестницей и тронным залом. Живописные плафоны заказывали у самых прославленных итальянских художников. Из Италии выписывали мрамор, из Парижа зеркала.

Грандиозный дворец должен был олицетворять величие и силу России, ставшей к середине XVIII века одной из самых значительных европейских держав. Но несмотря на то что сооружению Зимнего дворца придавалось общегосударственное значение, средства отпускались из казны нерегулярно, строительство шло беспорядочно, а условия труда для большинства рабочих были просто ужасны. Положение на стройке было весьма далеким от идиллии, а контраст между проектируемой роскошью и предельной нищетой тех, кто эту роскошь создавал своими руками, — вопиющим.

При таких условиях строительство затягивалось, и к моменту смерти Елизаветы Петровны в конце 1761 года внутренняя отделка была выполнена лишь частично. Успели окончить нижнюю галерею, парадную лестницу, собор и несколько залов. Остальные помещения отделывались позднее и в большинстве случаев по проектам других архитекторов.

К сожалению, все первоначальное декоративное убранство дворца, как наружное, так и внутреннее, было уничтожено страшным пожаром в декабре 1837 года. Заново отстраивали его очень быстро, в течение 1838 года, а ру-

ководили всеми работами известные архитекторы Василий Стасов и Александр Брюллов.

Фасады восстанавливались по растреллиевским образцам, но неизбежно детали становились более сухими, безликими. Там, где раньше мастер по данному ему шаблону вручную резал укрепленную «внаброс» над окном или над подъездом массу из толченого кирпича, замешенного на известковом растворе, создавая львиную маску, детскую головку, раковину или просто завиток, там после пожара поместили изготовленные массовым (мы бы теперь сказали — поточным) методом, отлитые по определенным формам детали. Конечно, при этом каждая маска, головка, завиток потеряли свою индивидуальность.

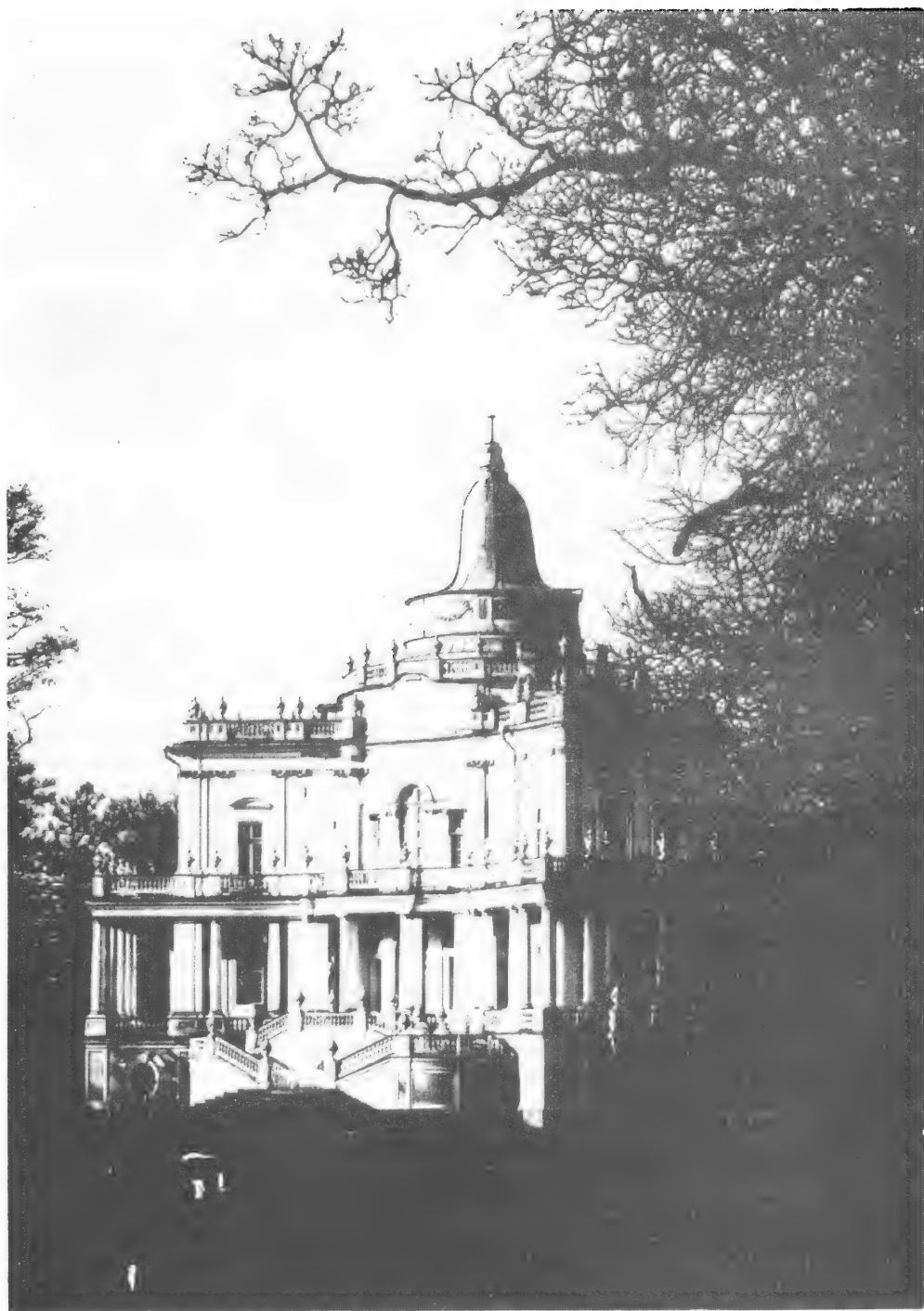
Однако характер членений сохранился; и сейчас, стоя у Дворцового моста и глядя вдоль набережной, можно любоваться мощным волнообразным бегом размещенных в два яруса белых колонн, которые при определенном ракурсе вовсе закрывают стены. Дворец так велик, что с набережной его не охватить взглядом целиком, только с корабля, лодки или со Стрелки Васильевского острова поддается он обозрению и разворачивает свой фасад во всем великолепии — монументальный, легкий и торжественный.

Зимний дворец был последним монументальным сооружением, построенным в России в стиле барокко. В начале 1760-х годов эстетические вкусы передовой части общества настолько изменились, что дальнейшее развитие и даже существование этого стиля было невозможно.

В отличие от Западной Европы, где барокко, пройдя длительный, почти двухсотлетний цикл развития, закончился периодом упадка, в России этот стиль прекратил свое существование почти внезапно, не успев перешагнуть рубеж своего взлета. Стиль умер раньше, чем лучший его представитель, и это, конечно, было трагедией Растрелли.

Он должен был все это почувствовать сразу после вступления на престол Екатерины II, когда ему было предписано подчиняться возглавившему «Канцелярию от строений» Ивану Бецкому. До сих пор подчиняясь лишь императрицам, он подал прошение об отставке. 24 октября 1763 года его уволили от всех дел «в рассуждении старости и слабого здоровья». Не находя применения в столице, Растрелли отправился в Курляндию к возвращенному из ссылки Бирону, где после стольких лет перерыва продолжил строительство дворцов в Митаве и Руентале. В 1768 году он поехал, уже не в первый раз, в Италию, но через два года вернулся в Петербург, где обратился в Академию художеств с просьбой принять его в сочлены. В Академии, учтя былые заслуги зодчего, 9 января 1771 года Растрелли избрали в «почетные вольные общники». Но недолго пришлось радоваться старому архитектору, глядя на диплом с сургучной академической печатью. 29 апреля того же года последовал указ о выплате пенсии умершего архитектора Растрелли его зятю Франческо Бертолиатти.

Однако можно ли разговор о великом мастере, искусство которого дышит таким всепоглощающим оптимизмом, кончать в минорном тоне? Глядя на его сооружения, нельзя оставаться равнодушным — а это уже великий подарок. Проходя мимо светлых, нарядных зданий, как бы призывающих нас радоваться жизни, поблагодарим великого зодчего, сумевшего увидеть и подарить нам дивную, воплощенную в камне сказку.



Итальянец в Петербурге

В самый разгар строительной деятельности Растрелли, летом 1751 года, в Петербурге появился еще один зодчий — Антонио Ринальди (1709—1794). Итальянец, он был ближайшим учеником известного архитектора Луиджи Ванвितелли, который в это время приступал к строительству своего самого значительного сооружения — загородного королевского дворца в Казерте близ Неаполя.

Ринальди принял предложение малороссийского гетмана Кирилла Разумовского создать для него на Украине новую резиденцию. Однако в середине 1750-х годов он снова в Петербурге. В 1756 году Ринальди назначается архитектором при так называемом «малом дворе», то есть при дворе наследника российского престола, выписанного из Голштинии племянника императрицы Елизаветы Петровны — великого князя Петра Федоровича, будущего Петра III.

Еще в 1743 году государыня подарила пятнадцатилетнему племяннику бывшую усадьбу Меншикова на берегу Финского залива — Ораниенбаум. Для него отремонтировали Большой дворец и привели в порядок Нижний парк.

Неподалеку от дворца на высоком берегу речки Карость стали возводить крепость Петерштадт.

Хотя крепость была «потешной» и никакой реальный враг ей угрожать не мог, все же «каменных дел мастер» Гофман сооружал ее, следуя всем требованиям фортификационной науки того времени.

В плане она имела форму многоконечной звезды, через наполненные водой рвы в нее вело три подъемных моста, на бастионах стояли пушки.

В крепости был пятиугольный плац, который обрамляли Дом коменданта, арсенал, гауптвахта, дома для офицеров и казармы для солдат.

У главного въезда на плац высились стройные Почетные ворота. Только эти ворота и Дом коменданта дошли до наших дней.

Дом коменданта и въездные ворота Петерштадта — первые постройки Ринальди в Ораниенбауме. Они сохранились без изменений, и в них отчетливо сквозит элемент игры в войну.

Посмотрим, к примеру, на Почетные ворота. По сторонам арочного проезда — массивные пилоны с плоскими пилястрами. Настоящим крепостным воротам полагалось иметь металлическое ограждение. Здесь на это дан только намек: ажурные створы забраны решеткой из кованых полос, скрепленных золочеными розетками-цветами. Над створами — медный золоченый рельеф с изображением оружия, доспехов и знамен. Особую нарядность воротам придает венчающая их легкая «дозорная» башня-фонарик, перекрытая куполом и завершенная высоким, узким шпилем с флюгером, на котором прорезана дата создания — 1757 год.

Напротив ворот через плац возвели Дом коменданта. Только теперь его называют дворцом Петра III, который, будучи наследником, являлся комендантом крепости. Двухэтажный дворец очень невелик и компактен, по форме приближаясь к кубу, у которого как бы вырезан один из углов. Именно эту срезанную часть архитектор трактует как главный фасад: здесь находится входная дверь, над ней балкончик с ажурной решеткой, по сторонам полуциркульные ниши со скульптурами. Столь необычная форма не была причудой зодчего, это обусловлено расположением дома во главе пятиугольного плаца. К его боковым фасадам пристраивались не вплотную, а оставляя узкие проходы, одноэтажные здания, обрамлявшие плац со всех сторон.

Поэтому боковые фасады дворца решены совсем просто и все одинаково. Первый этаж, стоящий на низком гранитном цоколе, оформлен горизонтальным рустом, стены верхнего этажа расчленены на филенки гладкими, слегка выступающими лопатками. Высокие окна-двери обрамлены наличниками с лучковыми завершениями-сандриками, а нижняя часть окон защищена решетками сложного барочного узора.

В первом этаже всего четыре комнаты, которые всегда имели подсобное значение и потому лишены какой-либо художественной отделки.

Винтообразная лестница с гранитными ступенями ведет во второй, главный этаж, где по периметру дома разместились шесть маленьких, как бы связанных в единый узел помещений: Передняя, Буфетная, Картинный зал, Кабинет, Спальня и Будуар.

Внутренняя отделка дворца затянулась до 1762 года, так как в это время в Петербурге строился для императрицы Елизаветы Петровны Зимний дворец и «Канцелярия от строений» неохотно отпускала в Ораниенбаум опытных мастеров-декораторов. Все шесть комнат украшены лепкой, резьбой, лаками и живописными произведениями. Стены были обтянуты шелком и парчой, а в зале сплошь завешаны картинами.

В маленькой Буфетной от первоначальной отделки сохранилось оформление одной из стен. Деревянные резные полочки вкомпонованы в стилизованный растительный узор и образуют причудливое декоративное панно, напоминающее приемы китайского искусства. Увлечение «китайщиной» было характерно как для Западной Европы, так и для России середины XVIII века.

Прошел через него и Ринальди, и замечательные «лакирных дел мастера», вроде Федора Власова, исполнившего тончайшие по рисунку панно, украшают стены и двери Кабинета и Спальни. В Кабинете темный лаковый фон росписей имеет зеленоватый оттенок, в Спальне он сделан под красный китайский лак. Жанровые сценки написаны золотом и цветными лаками в манере, подражающей китайской национальной живописи.

Во всех помещениях сохранились прекрасные лепные потолки и частично наборные паркетные по эскизам Ринальди. Крошечные уютные комнатки носят сугубо камерный характер и уже в силу своих размеров не предназначены для парадных приемов. В их убранстве — лепке и росписях — отчетливо заметны приемы, свойственные стилю европейского рококо. В русском искусстве постройки Ринальди в Ораниенбауме, пожалуй, единственный в своем роде пример этого стиля.

Рядом с Петерштадтом в долине речки Карость появился миниатюрный Петровский парк, в устройстве которого тоже принимал участие Ринальди. Здесь сказалась его приверженность к садам родной Италии, расположенным, как правило, террасами на разных уровнях и оживленных каскадами.

С возвышенности, на которой возводилась крепость, по склону сделали деревянную лестницу с тремя площадками и балюстрадой, а на речке устроили запруды и каскад, украшенный скульптурой в виде дельфинов и раковин. Пересеченная местность не позволяла распланировать симметричный парк с открытыми перспективами, все же элементы регулярного сада проявились в правильной геометрической форме площадок, в прямых аллеях, обрамленных ровно подстриженным кустарником.

Пока Ринальди строил Петерштадт, к зодчему внимательно приглядывалась жена наследника — будущая Екатерина II. Великая княгиня Екатерина Алексеевна мечтала построить здесь «собственную дачу», но у нее не было на это средств. Лишь позднее императрица смогла осуществить свою мечту. Она сразу привлекла Ринальди и дала ему очень широкие полномочия, поэтому значительный прямоугольный участок на берегу Финского залива был полностью преобразован фантазией одного из самых пленительных архитекторов. Здесь все было задумано им и исполнено по его чертежам, рисункам, указаниям, начиная от общей планировки аллей и кончая последним завитком лепной отделки.

В отличие от Нижнего, парк этот стал называться Верхним. Он был регулярным, с правильной сеткой аллей.

Уже после смерти Ринальди, в 1796 году, в Италии были изданы гравированные чертежи по Собственной даче. На них мы видим, что парк оживляли многочисленные легкие павильоны, галереи, беседки. Известно, что многие из них назывались «китайские кабинеты» благодаря стилизованному декоративному оформлению. С течением времени обветшавшие деревянные павильоны исчезли, и сад в соответствии с новыми вкусами все более и более приобретал пейзажный характер. До нас дошли только основные монументальные каменные сооружения, такие, как Китайский дворец и павильон Кательной горки.

Одноэтажный увеселительный дворец, построенный Ринальди в 1762—1768 годах, вначале именовался Собственным, или Каменным. Были в нем некоторые помещения, отделанные в духе китайского искусства, как его понимали в XVIII веке, однако нынешнее свое название дворец получил

после того, как сюда перенесли коллекцию и японского искусства из разрушенного деревянного Китайского домика близ Петерштадта.

Китайский дворец не был предназначен для длительного проживания в нем. Во время кратковременных наездов императрицы здесь развлекались и отдыхали с ней ее приближенные.

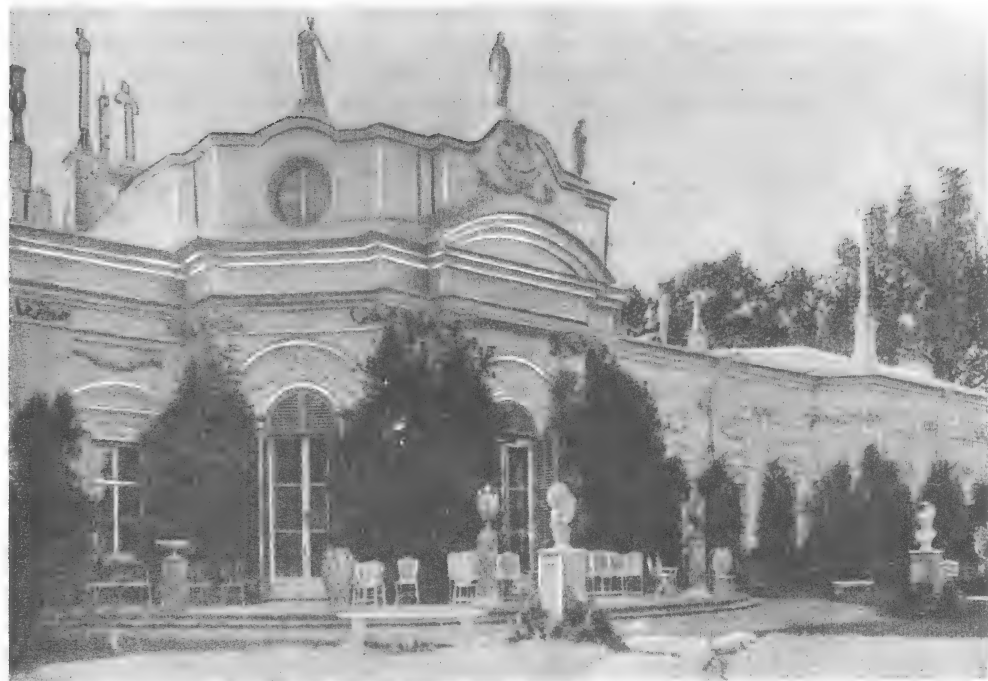
Благодаря множеству окон-дверей здание пронизано светом, а ступенчатая терраса-стилобат, на которой оно стоит, повторяет сложную его конфигурацию и еще больше связывает дворец с парком.

Парк распланирован таким образом, что далеких перспектив на дворец нет: дворец возникает почти неожиданно, хорошо обозримый с северной стороны. Перед ним расстилается поляна с цветниками, а боковыми кулисами и задником являются вековые дубы.

И поразительна найденная соразмерность между пропорциями дворца и величиной поляны перед ним — ровно столько, сколько нужно.

Дворец невысокий, растянутый по горизонтали, несмотря на сдержанность внешней отделки, производит нарядное впечатление. Простенки между окнами и дверьми оформлены пилястрами. На фоне розоватых стен сдержанно рисуются белые детали: лепные наличники окон и дверей, полуколонны, горизонтальные тяги. Особую прелесть придают желтоватые ионические капители с гирляндами, вырезанные из песчаника и оставленные в естественном цвете. Необычайно хорош северный фасад дворца, сохранившийся без

Ораниенбаум. Китайский дворец. 1762—1768 гг.



последующих перестроек. Четко выделен его центр в виде трехгранного выступа с полуколоннами между тремя застекленными дверьми, соединяющими Большой зал с террасой. Центральная часть заметно выше боковых,верху прорезаны круглые окна, а по волнистой линии венчающего карниза стоят три декоративные статуи. Два боковых выступа со скругленными углами также имеют по три застекленные двери и соответствуют парадным помещениям: Залу Муз и Большому Китайскому кабинету. Вдоль всего северного фасада идет анфилада парадных помещений протяженностью 65 метров; с южной стороны в ризалитах расположены две коротких анфилады — в одной находились личные комнаты Екатерины II, в другой — ее сына, наследника Павла Петровича.

Благодаря обилию застекленных дверей во дворец из парка можно было войти буквально со всех сторон. И казалось, парк проникает в него, пронизывает насквозь.

Но прежде чем говорить о неповторимых особенностях отделки Китайского дворца, необходимо вспомнить, что в годы Великой Отечественной войны из всех петербургских дворцовых пригородов только Ораниенбаум не был под властью фашистов.

Советские моряки и солдаты, поддержанные артиллерией Кронштадта и орудиями кораблей Балтийского флота, героически отстояли «Ораниенбаумский пяточок». Так были спасены от уничтожения уникальные произведения искусства XVIII века. Бережно отреставрированные дворцы-музеи свидетельствуют об удивительном мастерстве Ринальди и работавших с ним живописцев, лепщиков, мраморщиков, паркетчиков. Каждое помещение Китайского дворца полно своеобразием, совершенно не похоже на соседнее, а все, вместе взятые, они образуют полную гармонию стилю. Заглянем в некоторые из них.

Первый в ряду парадной анфилады — Зал Муз. Это помещение называли также Живописной галереей; такое название соответствует архитектурно-художественному решению зала: по своим вытянутым пропорциям он напоминает галерею, а стены и потолок покрыты росписями выдающегося живописца-декоратора Стефано Торелли.

С каждой стороны по три застекленных двери. Простенки заполнены изображениями девяти античных муз — покровительниц искусств, а над входной дверью — Аполлон. Музы с их атрибутами написаны на светло-голубом фоне неба с легкими облаками. Каждый простенок оформлен как самостоятельная композиция, вокруг каждой сделаны однотипные тонкие лепные золоченые обрамления из стилизованного растительного орнамента и рокайльных завитков. Отзвуки стиля рококо сказываются и в том, что все углы зала скруглены, а стены плавными падами связаны с потолком.

Живописный плафон изображает богиню любви и красоты Венеру в сопровождении граций и амуров. Падуго декорированы как живописью, так и лепкой, которые очень умело и органично сочетаются в единую композицию. Яркие, сочно написанные цветы наполняют рельефные вазы и соединяют между собой завитки лепки.

В рисунке наборного паркета варьируются элементы растительного орнамента, плавных кривых линий и ваз с цветами, которые по форме близки вазам на падугах.

Весь Зал Муз, обращенный на восток, решен в голубых и розовых от-

тенках утренней зари, и уже в нем поражает контраст между скромностью фасадов и утонченной изысканностью внутреннего убранства.

Следующие комнаты только усиливают это впечатление. Одной из главных достопримечательностей дворца является Стеклярусный кабинет. Его стены затянуты двенадцатью большими панно редчайшей ручной работы.

Всеми цветами радуги переливаются экзотические птицы среди причудливых растений. Они вышиты синелью (ворсистым шелком) на холсте; их обрамляют также вышитые вишневого тона завитки в стиле рококо. Фоном служит стеклярус — мелкие трубочки молочного стекла, нашитые на холст основы. На свету стеклярус искрится и играет едва уловимыми оттенками розового, сиреневого, голубого.

Эти уникальные картины были выполнены девятью русскими вышивальщицами-золотошвеями по рисункам известного художника Жана Пильмана. А русские резчики по эскизам Ринальди сделали для панно удивительные рамы — в виде золотых пальмовых стволов, увитых золотыми же цветами. Высота рельефа резьбы достигает восемнадцати сантиметров, и в то же время они как бы являются неотъемлемой частью стены, настолько хорошо стилистически увязаны как с самими панно, так и с лепной отделкой над камином и на потолке.

Овальный плафон «Фортуна и Зависть» принадлежит к числу лучших произведений венецианского живописца Гаспаро Дициани. Он был исполнен специально для Китайского дворца, и под видом древнеримской богини, держащей в руке рог изобилия, прославлялась щедрая хозяйка дома.

Первоначально пол и низкие панели Стеклярусного кабинета были покрыты смальтами — плитками цветного стекла, составлявшими гладко отполированный мозаичный узор. Разноцветную смальту привозили в Ораниенбаум из организованных Ломоносовым в Усть-Рудице смальтоварочных мастерских, подбирали и монтировали ее во дворце вызванные с Петергофской гранильной фабрики «мозаичного дела подмастерья». Этот необыкновенный пол, а также панели, о которых известно только, что они были лазоревого цвета с золоченым орнаментом, до нас не дошли. Из-за сырости пол и панели начали постепенно разрушаться, и в 1819 году их заменили деревянными. Нынешний паркет воспроизводит в дереве старый рисунок смальтовой мозаики.

Импозантный Большой зал в центре дворца декорирован коринфскими колоннами и мраморными рельефными портретами Петра I и его дочери Елизаветы Петровны. Здесь устраивались официальные приемы, званые обеды и ужины. Он — самый просторный и светлый. Не только три застекленных двери, ведущих в парк, освещают его, но и верхний свет из круглых окон-люкарн в высокой падаге.

А рядом с этим залом, решенным в архитектурных формах раннего классицизма, расположен уютный, галантно-нарядный Штукатурный покой. Нежно-сиреневого цвета стены оттеняют изысканную лепку белых и золоченых гирлянд, изогнутых стеблей, раковин и венков. Обилие и красота лепки дали название комнате. На полотнах, украшающих эту маленькую гостиную, представлены чувствительные образы литературных героев и античных богов.

Совершенно иначе оформлен соседний Малый Китайский кабинет. Здесь преобладают геометрические орнаменты. Среди них изображение древнего

символа «Вань», означавшего в Китае пожелание долголетия. В углах перекрытия извиваются золоченые драконы, очень отдаленно напоминающие китайские прототипы. В этом кабинете можно полюбоваться одним из лучших во дворце образцов паркета. Его сложный красивый рисунок набран из пятнадцати ценных пород дерева. Особенно хороши изображения низкой вазы с веткой цветущего дерева.

За Малым Китайским кабинетом последнее помещение анфилады — Большой Китайский кабинет. По расположению и величине он соответствует находящемуся в противоположном конце дворца Залу Муз, только замыкает анфиладу с западной стороны. И вместо ярких, жизнерадостных росписей, как бы раздвигающих пределы Зала Муз, стены Большого Китайского кабинета облицованы деревянными панно коричневато-золотистых оттенков заходящего солнца. В глубине кабинета вместо застекленной двери — деревянная с росписью, и там как бы сгущается легкий сумрак наступающего вечера.

В оформлении и убранстве этого помещения проявились весьма далекие от истины представления европейцев XVIII века об искусстве Дальнего Востока. Наивные пейзажи с фантастическими птицами и растениями, китайцы и китайки среди пагод, беседок и террас заполняют двенадцать наборных деревянных панно тончайшей работы.

Они составлены из однослойных пластин (не толще одного миллиметра) карельской березы, палисандра, амаранта, самшита, персидского ореха. Местами дерево покрыто зеленой краской. Лица людей и листья деревьев сделаны из прорисованных и подкрашенных пластинок моржовой кости.

Условная экзотика Большого Китайского кабинета особенно ясно выступает в отделке перекрытия. В исполненных Серафино Бароцци орнаментальных росписях и лепке падугов чередуются геометрические орнаменты и растительные завитки; драконьими хвостами и змеиными шеями сплетаются небывалые птицы, порожденные безудержной фантазией художника. В круглой иллюзорной нише звонит в колокольчик китайский богдыхан — император, а напротив, через зал, в такой же нише сидит его супруга. Греческий меандр смотрится здесь как дальневосточный орнамент. Здесь все вычурно, неправдоподобно, все превращено в гипертрофированное декоративное обрамление живописного плафона «Союз Европы и Азии», исполненного Бароцци.

На фоне интенсивно-голубого неба изысканно подобраны по цвету группы китаянок и китайцев в пышных одеждах. Живописная сцена напоминает яркое театральное представление, которыми всегда так славилась Венеция, а многочисленные фигурки кажутся актерами, разыгрывающими некую сказочную историю.

Все виды изобразительных и прикладных искусств слились в Китайском дворце воедино. Здесь все, до мелочей обстановки, исполнено по замыслу одного автора; даже наборные паркеты, общая площадь которых составляет свыше 700 м², сделаны по рисункам Ринальди.

Мы познакомились далеко не со всеми залами, но убедились, что каждый из них неповторим. Сюда надо приехать, чтобы самим посмотреть, как великий архитектор сплавляет, казалось бы, разрозненные детали в единое поэтическое целое.

Китайский дворец — один из наиболее цельных и совершенных памят-

ников той переходной поры в русской архитектуре, когда парадная роскошь середины XVIII века отходила в прошлое, а строгая, лаконичная простота классицизма еще не наступила. Лучшее всех об этом сооружении написал А. Н. Бенуа: «Китайский дворец — единственный в своем роде перл, художественное произведение, до того цельное, до того гармоничное, так изумительно исполнено, такая грациозная безделушка, что, глядя на него, нельзя не залюбоваться. Живописные узоры, штукатурные орнаменты, картины, архитектурные детали — все это связано в одно неразрывное целое, имеющее по своему чисто музыкальному эффекту что-то общее с сонатами Гайдна или Моцарта... Ансамбль Китайского дворца... должен занять одно из самых первых мест в истории искусств XVIII века».

И надо учесть, что это написано крупнейшим знатоком нашего искусства в те времена, когда еще были целы и невредимы Петергоф, Царское Село, Павловск.

Перед южным фасадом дворца блестит ровная гладь небольшого пруда. В XVIII веке линии его берегов были вычерчены по линейке и циркулем и облицованы камнем; но в XIX столетии он потерял свои правильные формы, приблизившись к очертаниям естественных водоемов.

На восточном и западном берегах пруда Ринальди проектировал симметричные Фрейлинский и Кофейный домики. Последний возведен не был, а на том месте, где он должен был стоять, сохранился большой валун с надписью, что застройка этого места началась в 1762 году.

На месте Фрейлинского домика стоит перестроенный в середине XIX века павильон, названный Китайской кухней, который является ярким образцом стилизации и эклектики.

Небольшие партерные садики и газоны около Китайского дворца и у пруда, а также дорожки парка украшены многочисленными скульптурами. Неподалеку от дворца — длинная поляна-просека, в конце которой светлеет стройный трехэтажный павильон Кательной горки.

На крутом уступе над Финским заливом стоит самая оригинальная и чарующая постройка Ринальди в Ораниенбауме. Она ни на что не похожа, у нее нет аналогий в европейской архитектуре. Этот павильон — только сохранившаяся часть некогда существовавшего «сложного и хитрого сооружения», возведенного по проекту Ринальди в 1762—1774 годах.

Катание с гор было излюбленной забавой не только в среде народа, но и в придворных кругах. Еще в середине века большая, нарядно украшенная Кательная горка была создана для Елизаветы Петровны в Царском Селе, а Екатерина II, вступив на престол, тоже пожелала иметь на Собственной даче такое же развлечение.

Проект Ринальди отличался поистине российским размахом и в то же время присущей ему изысканностью форм и отделки. С террасы третьего этажа павильона в южном направлении шел деревянный скат. Современник пишет, что «по волнистому скату со врезанными колеями катались в фигурных колясочках силою начального спуска на двести саженной пространства. Высота ската мало-помалу уменьшалась и на конце была неприметна».

Начальная высота была весьма значительной — около 20 метров над уровнем земли, — поэтому коляски могли развивать большую скорость и за счет инерции легко преодолевали три последовательные «волны» спуска. По боковым путям с помощью специальных блоков коляски поднимали на галерею

павильона. А дамы и кавалеры возвращались пешком в прелестно украшенный павильон отдохнуть перед следующим заездом. Чтобы идти им было удобней и веселей, по сторонам скатов вдоль всего луга-просеки стояли каменные колоннады, плоские кровли которых, украшенные декоративными вазами и скульптурой, служили для прогулок. Таким путем гости попадали по желанию прямо на террасу второго или третьего этажа. Однако можно было войти в павильон и с земли, из сада. Пирамидальный по форме павильон сужается уступами-террасами. Венчает его сильно вытянутый купол, напоминающий колокол. Когда-то купол окружали и завершали вырезанные из дерева золоченые фигуры в танцующих позах. Деревянная скульптура не сохранилась, но и сейчас здание производит незабываемое впечатление.

К центральному цилиндрическому объему под куполом примыкают три прямоугольных выступа. Между ними с восточной стороны наружная гранитная лестница плавно изгибающимися маршами ведет на террасу второго этажа. Ее белые колонны живописно рисуются на фоне голубых стен. Выше — подобный объем, только меньшего размера, оформлен не колоннами, а пилястрами, что придает зданию особую устремленность вверх. Этому же способствуют многочисленные нарядные вазы, украшающие балюстрады террас. Изящные белые лепные детали на голубом фоне стен дополняют внешнее убранство этого павильона.

Внутренняя отделка — поистине работа кудесника. Волшебство начинается с овального в плане Нижнего вестибюля. Даже в специальных тапочках с опаской наступаешь на облицованный искусственным мрамором пол: по светло-серому фону стелется и вьется розовато-желтый растительный орнамент. На стенах, расцвеченных оттенками перламутра, и сводчатом потолке чуть выступает искусная лепка: белые венки и гирлянды перемежаются с воинскими доспехами и атрибутами власти.

Раскрывающимся веером уходят вверх каменные ступени; они ведут из полутьмы в ярко освещенное пространство Верхнего вестибюля. Площадка его огорожена прозрачной кованой решеткой с рисунком, варьирующим растительный орнамент стен.

Чем ближе к главному Круглому залу, тем нарядней убранство вестибюля. Блестит узорчатый мраморный пол, и не сразу понимаешь, что это искусственный мрамор. Больше нигде в России нет таких полов. Глядишь кругом и словно переносишься в неведомые дальние страны, где полы настилают из цветных мраморов, где цветут небывалые растения, водятся диковинные животные. Все изображения на стенах и своде сплетаются в прихотливый узор. Светлые, но не яркие тона — зеленоватые, розоватые, синеватые — составляют основу цветовой гаммы зала, как пола, так и росписи стен и потолка, исполненной по эскизам Ринальди.

Сквозь большие застекленные двери, ведущие на террасы, со всех сторон льется свет. Видны деревья парка и водный простор залива. Есть еще три меньших двери, над ними в золоченых лепных венках овальные живописные полотна работы Стефано Торелли: «Нептун», «Амфитрита» и «Нимфа на дельфине».

Эти двери ведут в вестибюль и в два маленьких почти квадратных кабинета: Фарфоровый и Охотничий. Кабинеты расположены в выступах, они очень светлые, потому что окна в них с трех сторон. Одинаковые по размеру и форме, они вызывают совершенно различные ощущения.

Расположенный в восточном выступе Фарфоровый кабинет — занятный, развлекательно-познавательный. Золоченый выющийся, рокайльный орнамент, стелющийся по стенам, оплетает сорок полочек-консоль самой разной формы: есть среди них и раковины, и головки амуров, и забавные обезьянки. На полочках стояли специально изготовленные на Мейсенском заводе фарфоровые статуэтки, изображавшие античных богов и героев.

В западном выступе — Охотничий, или Белый, кабинет. Здесь иной мир — нет ни галантных сцен, ни античных богов, ни даже просто живописи. Всего два цвета: светло-бирюзовый фон, на который как бы наложены белые панно с тончайшими, тоже белыми, рельефами. В этом кабинете как будто прохладней, воздух легче и прозрачней. И кажется, отсюда виднее небо и море. Охотничьим кабинет назван потому, что на стенах изображены охотничьи рога, оружие и прочие атрибуты. Но не они определяют характер этого внешне скромного помещения. Если Фарфоровый кабинет рассчитан прежде всего на внешние впечатления, то Охотничий кабинет как бы создан для созерцательной самоуглубленности. Здесь в каждой детали изысканная простота и ненавязчивая искренность. Здесь хорошо мечтается, можно побыть в одиночестве, послушать тихую музыку. Не в том ли и суть архитектуры, чтобы создавать определенное настроение, выражать определенные идеи...

В павильоне Кательной горки сильнее, чем в любом другом создании Ринальди, чувствуются отзвуки искусства середины века. Сложность плана, причудливая кривизна купола, изгибы лестниц, завитки росписей и лепки — все говорит о связи с уходящим, непривычным для России стилем рококо.

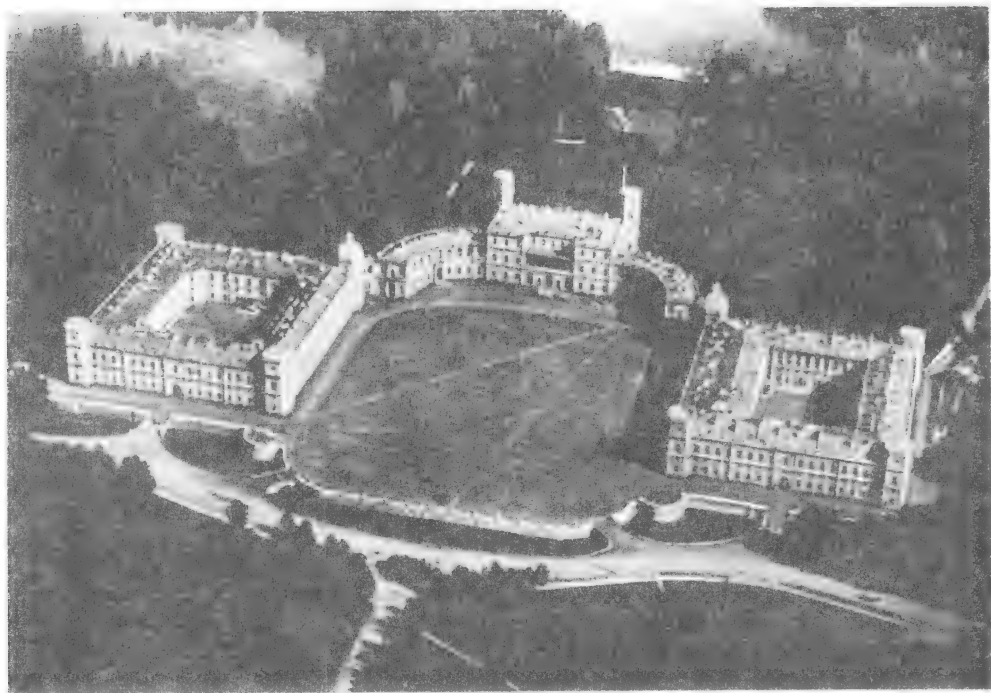
Строительство Собственной дачи обошлось казне в очень крупную сумму. Однако Ораниенбаум никогда не был загородной царской резиденцией, подобно Петергофу или Царскому Селу. Историки подсчитали, что с момента новоселья в Китайском дворце в 1768 году Екатерина II до конца своей жизни провела здесь в общей сложности всего сорок восемь дней. А потому на содержание дачи отпускали мало денег, и вскоре все стало приходить в упадок. Естественно, прежде всего страдали деревянные постройки. Уже в 1780-х годах о многих беседках и парковых павильонах сказано, что они «с боков со всех сторон подперты и к последнему падению за гниlostию подвержены».

Неудивительно, что скоро начала разрушаться и Кательная горка. В 1801 году катание из-за ветхости скатов прекратили и больше не возобновляли. Вскоре рухнула часть каменной колоннады. Казна не сумела найти средств для восстановления, и Кательная горка, как место увеселения, была обречена. Остался только стройный павильон, тщательно отреставрированный уже в наше время. Его изящный силуэт господствует над высоким берегом залива и замыкает далекую перспективу поляны, обрамленной рядами темных островерхих пихт.

Возведение Собственной дачи еще шло полным ходом, когда Ринальди поручили строить для графа Григория Орлова охотничий замок на Гатчинской мызе.

Прозрачные озера обступали густые леса, в которых водилось много дичи. Место было самое подходящее, потому что граф любил псовую охоту.

Среди лесов попадались небольшие деревеньки. Еще в писцовых книгах Водской пятины XV века упомянуто «село Хотчино над озерком Хотчином». Существует предположение, что отсюда пошло название Гатчина.



Гатчинский дворец. 1766—1781 гг.; 1790-е гг.

Впрочем, полагают, что оно восходит к выражению: «гать чинить», а еще в XVIII веке считалось, что в основе лежат искаженные немецкие слова *hat schöne*, то есть «имеет красоту».

Известно, что так называемую Гатчинскую мызу — живописную от природы местность с холмами и равнинами, с прозрачными озерами причудливых очертаний, с лесами, лугами и приписанными двадцатью тремя деревнями — Петр I еще в 1712 году подарил своей любимой сестре Наталье Алексеевне. Но через пять лет она умерла, и с тех пор мыза неоднократно переходила из рук в руки, пока в 1765 году не была куплена у наследников Б. А. Куракина Екатериной II и тогда же подарена фавориту Орлову.

К этому времени на территории усадьбы к северо-востоку от Белого озера стоял бревенчатый одноэтажный на высоких подвалах барский дом и несколько хозяйственных построек, которые не могли удовлетворить вкусы и потребности вельможи, если не самого богатого, то самого влиятельного в России тех лет. Для возведения замка Орлов вместе с императрицей остановил свой выбор на архитекторе Ринальди.

Проект был разработан быстро, и 30 мая 1766 года на возвышенном берегу Серебряного озера произошла закладка нового дворца, совершенно не похожего на постройки Собственной дачи. Дело не только в том, что перед зодчим стояла другая задача, — Ринальди обратился к иным стилистическим принципам.

В архитектуре Гатчинского дворца до его разрушения во время Великой

Отечественной войны со всей очевидностью можно было проследить особенности стиля раннего классицизма; симметричность композиции, четкость поэтажных членений, скромность декора фасадов неопровержимо свидетельствовали о победе новых вкусов. Эти черты присущи большинству и частных, и общественных построек второй половины XVIII столетия, но замок в Гатчине отличался от всех других необычностью облицовочного материала.

Со времени Петра I у работавших в России зодчих вошло в обычай кирпичные стены штукатурить и окрашивать тем или иным колером, оставляя, как правило, белыми различные архитектурные детали. Для Ринальди же, получившего профессиональное образование в Италии, где наиболее прославленные сооружения со времен Древнего Рима сложены из камня, фактуру которого не принято было скрывать, никакая штукатурка не могла идти в сравнение с благородным натуральным материалом. Эту страсть к камню он сохранил на протяжении всего своего творчества. При этом существенно, что Ринальди всегда использовал камень, который добывали в России.

Для Гатчинского дворца архитектор избрал красивый желтовато-серый известняк, добывавшийся поблизости, около деревни Пудость. Драгоценным качеством этого камня является то, что во время ломки он сравнительно мягок и легок для обработки, но со временем на воздухе приобретает особую твердость и прочность. Ринальди сумел извлечь из камня высокий художественный эффект, что прекрасно охарактеризовано А. В. Луначарским в одной из его статей: «Архитектура Гатчинского дворца была бы строгой и даже сумрачной, как-то своеобразно напоминая и суровые дворцы Италии (типа Питти), и угрюмые замки северных дворцов-крепостей, если бы ему не придавал совершенно своеобразную прелесть изумительный материал, использованный Ринальди, найденный тут же неподалеку от Гатчины, — пудостский камень... Самое прекрасное в пудостском камне — его цвет, светло-серый, почти цвет туманного неба. На фоне этого северного неба замок кажется воздушным, почти призрачным, необыкновенно легким. Суровое и строгое здание, превратившееся в свою собственную фантазмагорию, в свой мираж, исполнено непередаваемого очарования, оно кажется воспоминанием о себе самом, оно окружено задумчивостью прошлого...»

В композиционном решении Ринальди использовал широко распространенную в XVIII веке усадебную схему дома, расположенного между парадным двором и садом. К центральному трехэтажному корпусу со стороны парка по углам примыкают пятиугольные башни — Часовая и Сигнальная, которые первоначально лишь на один ярус возвышались над основным массивом дворца. В середине нижнего этажа был сквозной проход через вестибюль, соединявший двор с парком. От торцовых стен, обрамляя двор, отходили двухэтажные, изогнутые по дуге флигели, в верхнем этаже которых находились открытые галереи-лоджии (позднее застекленные и надстроенные). Наконец, эти флигели замыкались одноэтажными, квадратными в плане корпусами с большими внутренними дворами, так называемыми «каре», имевшими подсобное, хозяйственное назначение. Соответственно одно каре называлось Кухонным, а другое — Конюшным (позднее Арсенальным). На каждом углу этих низких, широких корпусов архитектор поставил по восьмиугольной башне. В значительной мере именно эта многобашенность придавала Гатчинскому дворцу характер замка.

Замысел Ринальди ясен и гармоничен. Фасад в нижнем этаже расчле-

нен пилястрами тосканского ордера, во втором этаже — ионического, а в третьем — просто лопатками без баз и капителей. Рукой большого мастера пририсованы наличники окон среднего, парадного этажа. Скромную и даже строгую обработку фасада смягчают стоящие у входа мраморные аллегорические статуи «Бдительность» и «Справедливость», исполненные венецианскими скульпторами XVIII века Джованни Маркиори и Иоганном Морлейтером.

Ринальди безошибочно ощущал основное направление в развитии русской архитектуры от барочной пышности к «благородной простоте и спокойному величию» классицизма. Вскоре после окончания Гатчинского дворца о нем появился такой отзыв: «Усадебный дом нового вкуса прекрасен, без нагромождения украшений, без многочисленных статуй на крыше, без вздыхающих кариатид, представляющих печальный вид мучимого и страдающего человечества».

Внутренняя отделка парадных залов и жилых комнат отличалась особой изысканностью и по праву считалась одним из лучших достижений Ринальди-декоратора. Тончайшая лепка в виде цветочных гирлянд и венков, легкая роспись на стенах и потолках, удивительные по разнообразию рисунка и подбору древесных пород паркетные доски давали представление об изобретательности и таланте автора. Только судить о них мы можем лишь по старым фотографиям. После изгнания фашистов здесь остались дымящиеся развалины. Сейчас ведутся реставрационные работы по восстановлению наиболее ценных в художественном отношении интерьеров.

Внушительные размеры дворца производили большое впечатление на всех приезжавших сюда. А величие всего сооружения особенно ощутимо при его круговом обходе. Сразу за дворцом раскинулся обширный парк. Эта местность как будто самой природой предназначена для создания великолепного пейзажного, или, как его еще называли, «английского» парка. Они вошли в моду во второй половине XVIII века. Выразителями нового мироощущения были французские энциклопедисты, от которых Екатерина II почерпнула взгляды и вкусы, а мода скоро стала всеобщей. Екатерина писала Вольтеру: «Я страстно люблю теперь сады в английском вкусе, кривые линии, пологие скаты, пруды в форме озер, архипелаги на твердой земле и глубоко презираю прямые линии. Ненавижу фонтаны, которые мучают воду, давая ей течение, противное ее природе...» Эти вкусы и принципы легли в основу планировки Гатчинского парка.

Аллеи, напоминающие случайно протоптанные дорожки, пролегли вокруг Белого и Серебряного озер, соединили дворец с парковыми павильонами и монументами. Мосты и пристани из того же светлого, золотисто-дымчатого местного камня, что и замок, органически связали главное, доминирующее над всем здание с парком.

Почти одновременно начались работы на огромной территории дворцового парка и охотничьего заповедника — Зверинца. Садовый мастер самого высокого класса шотландец Джозеф Буш и Ринальди нашли общий язык, и их сотрудничество дало превосходные результаты. Болотистые участки осушили посредством каналов, естественные водоемы местами углубили и расширили, со дна их кое-где поднялись искусственные островки, были высажены тысячи «разных мер деревьев липовых, дубовых, ясенных и вязовых», искусно подобранных по цвету и форме листья.

Парковые павильоны и памятники естественно вошли в окружающий пейзаж, умело созданный большим художником. Их совсем немного. Помимо деревянных оранжерей и беседок, из камня сооружены: Колонна Орла, Восьмигранный колодец и Чесменский обелиск.

Обелиск стоит поблизости от дворца на оконечности узкого, сильно вдающегося в Белое озеро мыса. Согласно преданию, владелец здешних мест Григорий Орлов приказал воздвигнуть монумент в честь своего брата Алексея, под командованием которого русская эскадра уничтожила турецкий флот в Чесменской бухте 26 июня 1770 года.

Стройный светлый памятник хорошо просматривается издали с различных сторон. Если же подойти к нему вплотную, видно, что создан он из различных сортов мрамора множества оттенков: четырехгранный, сужающийся кверху ствол обелиска вытесан из бледно-розового олонекского мрамора, под ним плинт и профилированное основание из красного тивдийского, а на пьедестале темно-серый с прожилками сибирский мрамор оттеняет сероватый рускольский. И хотя на большом расстоянии это цветовое разнообразие теряется, оно достигает определенной цели: придает сооружению легкость и усиливает выразительность силуэта.

Именно в Гатчине Ринальди пристрастился к возведению построек из натурального камня и, что не менее важно, заставил своих высокопоставленных заказчиков оценить исключительные качества этого неповторимого в своем разнообразии материала.

К началу 1780-х годов определился характер парка вокруг Белого озера, панорама которого стала лучшим его украшением. Однако Орлову не пришлось долго пользоваться своей новой усадьбой: весной 1783 года он умер, а Гатчина была куплена у его братьев Екатериной II и подарена великому князю Павлу Петровичу. Вскоре наследник переехал туда и превратил охотничий замок в свою резиденцию, ставшую маленьким государством в государстве. Частично перестроенный дворец стал поразительно напоминать крепость, около него появились рвы и бастионы с пушками; зеленый луг, ковром покрывавший парадный двор, превратили в плац-парад, и военная прусская дисциплина стала основой поведения людей, окружавших великого князя.

Звуки охотничьих рогов сменила сухая барабанная дробь. На смену Ринальди явился Винченцо Бренна, а старый архитектор вскоре уехал к себе на родину.

Но до того, в 1760—1770-х годах, Ринальди создал много прекрасных сооружений, как в столице, так и в ее пригородах.

Несколько мемориальных памятников воздвигнуто по его проектам в Екатерининском парке Царского Села. Первый по времени создания — Кагульский обелиск — посвящен победе русских войск над турецкими под руководством фельдмаршала П. А. Румянцева при реке Кагуле (притоке Дуная) 21 июля 1770 года. Легкий и стройный, он высится на пологом склоне холма перед дворцом и производит впечатление не только формой, но и изысканной расцветкой мраморов. На темно-сером пьедестале довольно высокая база из мрамора красного цвета. А сама «игла» обелиска серая с очень светлыми прожилками, их вертикальное расположение усиливает устремленность ввысь. Никаких украшений нет, только на пьедестале бронзовая доска с лаконичным текстом, извещающим о победе.

Пушкин не раз упоминает об этом памятнике. Около него Маша из «Капитанской дочки» повстречалась с Екатериной II. Ему посвящены строки:

В тени густой угрюмых сосен
Воздвигся памятник простой.
О, сколь он для тебя, кагульский брег, поносен
И славен родине драгой!

Самым величественным из памятников русской славы в Царском Селе, конечно, является Чесменская колонна. Она вырастает прямо из вод Большого пруда и гордо возносится на высоту двадцати пяти с половиной метров. Облицованный гранитом стилобат в форме усеченной пирамиды символизирует нерушимость. На нем, как на острове, стоит роstralная колонна из розоватого олонцкого мрамора. Ее серый пьедестал до 1941 года украшали



Царское Село.
Кагульский
obelisk.
1771 г.



Царское Село. Чесменская колонна. 1771—1778 гг.

бронзовые барельефы с изображением морских боев. Шесть темных бронзовых изображений носовых частей кораблей — ростр — укреплены на светлом стволе дорической колонны. А на ее капители бронзовый орел попирает турецкий полумесяц. Этот орел не только символ отваги и силы, но и образное напоминание о герое Чесменской победы — Алексее Орлове.

Прообразом памятника были античные триумфальные столпы, украшенные отрубленными носами захваченных в плен кораблей. А в новом европейском искусстве Чесменская колонна — первая из всех ростральных колонн. В ней особенно заметна преемственность традиций от Древнего Рима.

На окраине парка стоит еще одно произведение, также навеянное античными памятниками. Это Гатчинские, или Орловские, ворота — от них вела дорога в гатчинские владения Григория Орлова. Да и сами ворота, а точнее, триумфальная арка связана с его именем, о чем свидетельствует надпись на фризе: «Орловым от беды избавлена Москва».

В 1771 году в Москве была страшная эпидемия чумы, возникли беспорядки. Орлов поехал туда «пресекать свирепство язвы». На деле заслуги его были не слишком велики, потому что ко времени его приезда эпидемия почти прекратилась. Но лавры героя достались ему.

Сначала арка была деревянной, а в 1777—1782 годах по проекту Ринальди возвели ту мраморную, что стоит доньше. Очень простая по формам, арка необычайно изысканна по цвету, по деталям отделки. На фоне серого камня, которым облицован основной объем, особенно отчетливо выступают

филенки, колонны и пилястры из розового мрамора различных оттенков. Изящные капители сложного композитного ордера оживляют и смягчают строгость силуэта.

По проекту Ринальди в 1770-х годах была возведена еще одна монументальная арка — Лифляндские ворота, торжественно оформлявшие въезд в столицу со стороны Прибалтики. Эти ворота до нас не дошли, как не дошли многие значительные сооружения Ринальди. Среди них Большой, или Каменный, театр, на фундаментах которого стоит Ленинградская консерватория, и облицованный мрамором Исаакиевский собор, который при нем не успели закончить, а позднее по приказу Павла I Бренна завершил его, сильно отступив от проекта; да и тот был разобран в 1818 году, а на его месте вырос одноименный колоссальный собор Огюста Монферрана.

Ринальди был очень разнообразным архитектором: он создавал частные



Царское Село.
Орловские
ворота.
1777 — 1778 гг.

дома и общественные сооружения. По его чертежам на берегу Малой Невы на Тучковом буяне поставлены обширные Пеньковые склады. Он проектировал Гостиный двор (проект осуществлен не был) и верстовые столбы в виде небольших каменных обелисков, что были установлены на Царскосельской и Петергофской дорогах. Он руководил строительными работами при возведении Князь-Владимирского собора на Петроградской стороне, а также окончанием костела св. Екатерины на Невском проспекте, который строили по проекту Жана Батиста Валлен-Деламота.

На главном фасаде костела под овальными окнами вместо автографа мы видим лепные скрещенные ветки лилий дивной красоты. Зодчий славился подобными изображениями, и даже существует такое определение: «Цветок Ринальди».

Но конечно, самое значительное из всех его сооружений — это Мраморный



Мраморный
дворец.
Главный фасад.
1768—1785 гг.

дворец. Даже если бы Ринальди не создал ничего больше, он все равно заслуживал бы звание великого архитектора.

Мраморный дворец строился начиная с 1768 года по распоряжению царицы для Григория Орлова как «здание благодарности». Для нового дворца был отведен ответственный в градостроительном отношении участок. Он завершал тот отрезок набережной Невы, который начинался Зимним дворцом Растрелли. Между ними, примыкая друг к другу, стояли двух- и трехэтажные дома столичной знати. Новый дворец должен был соответствовать огромному барочному зданию царской резиденции, стоявшей на значительном, но вполне обозримом расстоянии. Это задавало определенный масштаб.

Было и некоторое ограничение: в те времена мимо отведенного участка проходил Красный канал, связывавший Неву с Мойкой. В сторону этого канала и обратил Ринальди главный фасад, устроив перед ним между сильно выступающими ризалитами небольшой парадный двор. Впрочем, привычный термин «парадный двор» в данном случае не очень уместен, поскольку двор слишком мал. Может быть, уместнее дать точный перевод общепринятого французского выражения *cour d'honneur* — «почетный двор».

Выходящий сюда фасад — самый нарядный: в центре его главный вход, два верхних этажа объединяют коринфские колонны розоватого мрамора. Еще выше, над венчающим все здание парапетом, — часовая башня, завершенная барочными волютами и фигурной вазой, украшенная стилизованной раковиной и рельефными гирляндами плодов. По сторонам башни две мраморных скульптуры.

Этот фасад был хорошо виден издали со стороны Царицына луга и Летнего сада, но попасть на почетный двор было не просто. От боковых фасадов дворца вдоль набережной Невы и Миллионной шли глухие каменные ограды высотой с первый этаж дворца. Они доходили до Красного канала, на берегу которого в середине ограды находились металлические ворота, украшенные золочеными розетками. Ограда была из серовато-розового гранита, точно такого же, каким был облицован цокольный этаж дворца.

Так был создан замкнутый внутренний дворик, напоминавший внутренние дворики итальянских палаццо. Только в 1780-х годах, когда засыпали Красный канал, каменную ограду заменила ажурная металлическая решетка, существующая поныне, и замкнутого дворика не стало. Но не исчезло органическое единство дворца с набережной, прежде всего благодаря тому, что «гранитная одежда» Невы, ее парапеты и тротуары выполнены из того же самого розоватого гранита.

Дворец как бы вырастает из набережной. И как ни странно, его строгий, лаконичный объем зрительно уравнивает растреллиевский Зимний дворец. Ринальди ни в какой мере не пытается подражать своему знаменитому предшественнику, скорее, он с ним полемизирует, а порой и вовсе отрицает. Боковые фасады Мраморного дворца решены плоско, два верхних этажа членятся незначительно выступающими пилястрами.

Архитектурный ордер определяет здесь пропорции отдельных частей. Только нарядно увитые гирляндами многочисленные каменные вазы, венчающие все здание, неожиданно «перекликаются» со скульптурой на кровле Зимнего дворца. Особенно если вспомнить, что первоначально она тоже была каменной.

В чем же особенная, ни с чем не сравнимая красота Мраморного дворца?

Думается, прежде всего, в неразрывной слитности классически ясных форм с удивительным по благородству цвета и фактуры материалом.

Посмотрим внимательнее, как архитектор строит свое здание. Подойдем со стороны Невы и разглядим выходящий на набережную фасад. Нижний, цокольный этаж, как мы помним, облицован серовато-розовым гранитом, а на его фоне прекрасно «читаются» скромные наличники окон из серого мелкозернистого сердобольского гранита. Тут важна не только разница цвета, но и фактуры: основная плоскость — чуть шероховатая, соответствует более крупной структуре камня, а наличники — гладкие, матовые.

Над центральной частью первого этажа нависает балкон. Он покоится на гранитных консолях в виде красиво изогнутых, пластично напряженных волют. Балкон выступает не слишком сильно и не нарушает плоскости фасада.

Основой и фоном двух верхних этажей, объединенных коринфскими пилястрами, служит тот серый сердобольский гранит, из которого сделаны наличники окон цокольного этажа. Спокойный, нейтральный материал как бы объединяет все здание, но не определяет его индивидуальность. Для этого использован мрамор — белый, серый, розовый.

Все пилястры, так же как и колонны на главном фасаде, выполнены из светло-розового гладко полированного мрамора. Но мрамор не однороден, более темные или светлые прожилки создают прихотливый и одновременно спокойный узор, удивительно естественный, напоминающий оттенки закатного неба. Поэтому все пилястры хоть чуть-чуть отличаются друг от друга. В угловых частях они сгруппированы попарно, а в середине равномерно чередуются окнами.

Между окнами второго и третьего этажей вдоль всех фасадов в плоскости стены расположены прямоугольные филенки: на фоне темно-серого мрамора со светлыми прожилками провисают рельефные беломраморные гирлянды. И поскольку серый мрамор всюду различен, нет двух совершенно одинаковых филенок, все разные. Как не бывает полного повторения в природе, так нет его и в подлинных произведениях искусства.

Теперь посмотрим на наличники окон верхних этажей. Они тоже из серого с прожилками мрамора. Рисунок их очень прост, но сделаны в них какие-то совсем не глубокие желобки, и свет, отражаясь от их полированной поверхности, создает удивительную игру перламутровых тонов.

Центр фасада отмечен неглубокой закругленной нишей с дверью, ведущей на балкон. Верхняя часть ниши оформлена розетками и беломраморной раковиной.

Если прибавить к этому, что металлические оконные переплеты были вызолочены, равно как и фигурные балясины балкона, станет ясным, насколько дворец был наряден и значителен.

Фасад, выходящий на Миллионную улицу, почти в точности повторял тот, что обращен к Неве, только он несколько короче, так как отведенный под дворец участок имел форму неправильного четырехугольника. Но сейчас именно этот южный фасад, прекрасно видный издали, со стороны Марсова поля, обычно считается главным. Однако особую прелесть Мраморного дворца хорошо ощущаешь, стоя у Петропавловской крепости и глядя через Неву. Петербургский всегда влажный воздух несколько скрадывает четкость различных цветов мрамора, сохраняя четкость линий и объемов. Дво-

Ф. Шубин.
Портрет
А. Ринальди.
Мрамор. 1782 г.



рец на этом расстоянии приобретает сиреневато-дымчатый оттенок, который удивительно согласуется с северным небом, с шелковистыми струями очень широкой в этом месте реки, и все сливается в единое одухотворенное целое.

Можно с уверенностью сказать, что никто из работавших в России архитекторов не чувствовал так глубоко красоту естественного камня и не использовал его так охотно и успешно для осуществления своих художественных замыслов, как Ринальди.

Необходимо также отметить присущий ему дар, свойственный далеко не всякому зодчему, — дар замечательного колориста. А этот дар теснейшим образом связан с поразительным умением насытить каждую постройку не только цветом, но и светом.

Мраморный дворец светел при всякой погоде капризного климата. Но особенно он хорош белой ночью раннего лета.

Шероховатый гранит цокольного этажа кажется темноватым, теплым. Выше мраморные плоскости стен с пилястрами и гирляндами как бы растворяются в светлом воздухе. Белые вазы на венчающем парапете почти сливаются с небом. И весь дворец приобретает отсвет серой жемчужины.

Внутри дворец был перестроен в середине прошлого века, и от изначальной ринальдиевской отделки остались только Парадная лестница и Мраморный зал.

Сохранившиеся интерьеры также отделаны мрамором.



Мраморный дворец. Лестница. *Начало 1780-х гг.*

В отличие от фасадов, расцветка лестницы строже — всего два цвета: белый и серый. Но зато все оттенки, начиная с почти черного и до белого. По существу, это уже игра света и тени.

Войдя в парадную дверь, вы попадаете в небольшой вестибюль. Направо и налево — обрамленные серыми мраморными наличниками двери, ведущие в боковые помещения. А как раз напротив входа в подпорную стенку лестничного марша вмонтирован овальный рельеф, изображающий профиль немолодого мужчины. Выпуклый лысеющий лоб, свободно лежащие завитки волос, крупный орлиный нос, неопределенно намеченная одежда и циркуль в правой руке.

Чей же портрет приказал поместить на этом почетном месте вельможный хозяин дома? Не царицы, чьими щедротами возводилось это здание, не прославленного героя Чесмы, своего брата Алексея Орлова, нет, это портрет архитектора, автора дворца — Антонио Ринальди, исполненный лучшим скульптором-портретистом Федотом Шубиным.

Вот и задумаешься: как же относился к зодчему Григорий Орлов? А ведь это был не единственный случай. Такой же барельефный портрет Ринальди находится тоже на почетном месте в Гатчинском дворце. И надо полагать, есть закономерность в том, что после смерти Орлова в 1783 году архитектор вскоре навсегда покинул Россию, не закончив своих главных построек — Исаакиевского собора и Мраморного дворца.

Но вернемся к лестнице. Первое впечатление при входе — немного тесновато, нет большого парадного вестибюля. Близко ко входу стоят пилоны, к каждому из которых примыкают по четыре серых мраморных колонны; единственное украшение — чудесные резные белые капители ионического ордера с гирляндами между завитками волют. На пилоны опираются своды, поддерживающие перекрытие и лестничные марши. Пилоны и своды на первом и втором этажах создают живописные перспективы, то сильно затеняя глубину, то высвечивая нужные детали. В этом есть отзвуки эстетических принципов барокко. Уже на первых ступенях лестницы вас охватывает чувство благоговения перед изысканной Красотой — поражаешься согласованности цвета, света и формы.

На первом марше полутемно. Матовые темно-серые гранитные ступени; на стенах мерцает серый со светлыми прожилками мрамор; перила с фигурными балясинами из совсем светло-серого полированного мрамора. А впереди в полукруглых нишах — беломраморные статуи. На первой площадке — две, на следующей — еще две. Аллегорические фигуры, некоторые из которых исполнены Шубиным специально для этой лестницы, изображали «Утро», «День», «Вечер» и «Ночь». (Сейчас все скульптуры с лестницы хранятся в Государственном Русском музее.)

Затем посетитель вступает на светлую, пышно украшенную колоннами и лепкой площадку главного, второго этажа. Отсюда, как и внизу, справа и слева двери уводят в глубь дворца, а лестница поворачивает и идет выше. Она вдруг становится невероятно светлой и просторной. Три очень больших окна второго этажа, столько же — на площадке третьего и еще три овальных люкарны в высоком своде — падуге — буквально заливают светом нерасчленное большое свободное пространство.

Между средним и верхним этажами есть тоже две ниши, только они прямоугольные. В них стояли скульптуры, изображавшие «Весеннее равно-



Мраморный дворец. Мраморный зал. Начало 1780-х гг.

денствие» и «Осеннее равноденствие», то есть тематика всех скульптур связана с различными состояниями Света и Тьмы.

На светлоокрашенных стенах, на специальных консолях стоят белые лепные аллегорические фигуры, выполненные в высоком рельефе. По всей вероятности, это «Времена года». Между ними лепные венки, перевязанные лентами, в обрамлении одного из венков резвятся амуры. По высокой, барочной формы падуге вьются и стелются излюбленные Ринальди гирлянды и побеги плюща. Чем выше, тем гуще и праздничнее узор.

Здесь, на высоте, уже совсем нет серого цвета, остаются небесно-голубой и белый. В солнечный день лучи насквозь пронизывают все пространство над темноватыми лестничными маршами.

От нижней площадки до верхних люкарн свет нарастает, как в музыке — кренделю, и под сводом «звучит» торжествующее фортиссимо.

Мраморный зал всегда был самым парадным помещением дворца. Несмотря на сравнительно небольшую площадь он по-настоящему монументален. Мраморный зал расположен в северо-восточном выступе второго этажа и освещен с трех сторон. В отличие от лестницы, его освещение равномерно и спокойно, и сам он очень уравновешенный, спокойный — здесь во всем гораздо заметнее господство классицизма.

Изначально зал был гораздо ниже, чем теперь. При перестройках XIX века два верхних этажа объединили, так что отделку, исполненную по проекту Ринальди, мы видим только в нижнем ярусе. Стены облицованы мраморами

различных, не ярких оттенков. Все членения подчинены коринфскому ордеру. Сдвоенные каннелированные розоватые пилястры с золочеными базами и капителями через равные промежутки обходят весь зал. Выше от пилястры к пилястре перекинута рельефная арка, в каждую из которых вписан беломраморный круглый медальон с изображением жертвоприношений. Таких медальонов четырнадцать, и все они считаются работами Шубина. Над двумя дверями помещены им же выполненные панно «Игры детей».

Помимо Федота Шубина, к оформлению Мраморного зала был привлечен еще один замечательный русский скульптор, тогда еще совсем молодой Михаил Козловский. В средних простенках той стены, в которой нет окон, помещены два исполненные им рельефа-картины из белого мрамора. Оба рельефа посвящены героическим эпизодам из истории Древнего Рима. Один из них изображает «Прощание Регула с гражданами Рима».

Римский полководец Регул был отпущен из карфагенского плена на родину с поручением склонить Республику к миру. Отпустили его на время, под честное слово. Убежденный в необходимости продолжать войну, Регул заявил об этом в римском Сенате. Но, не желая нарушить слово, вернулся в Карфаген на верную и мучительную смерть.

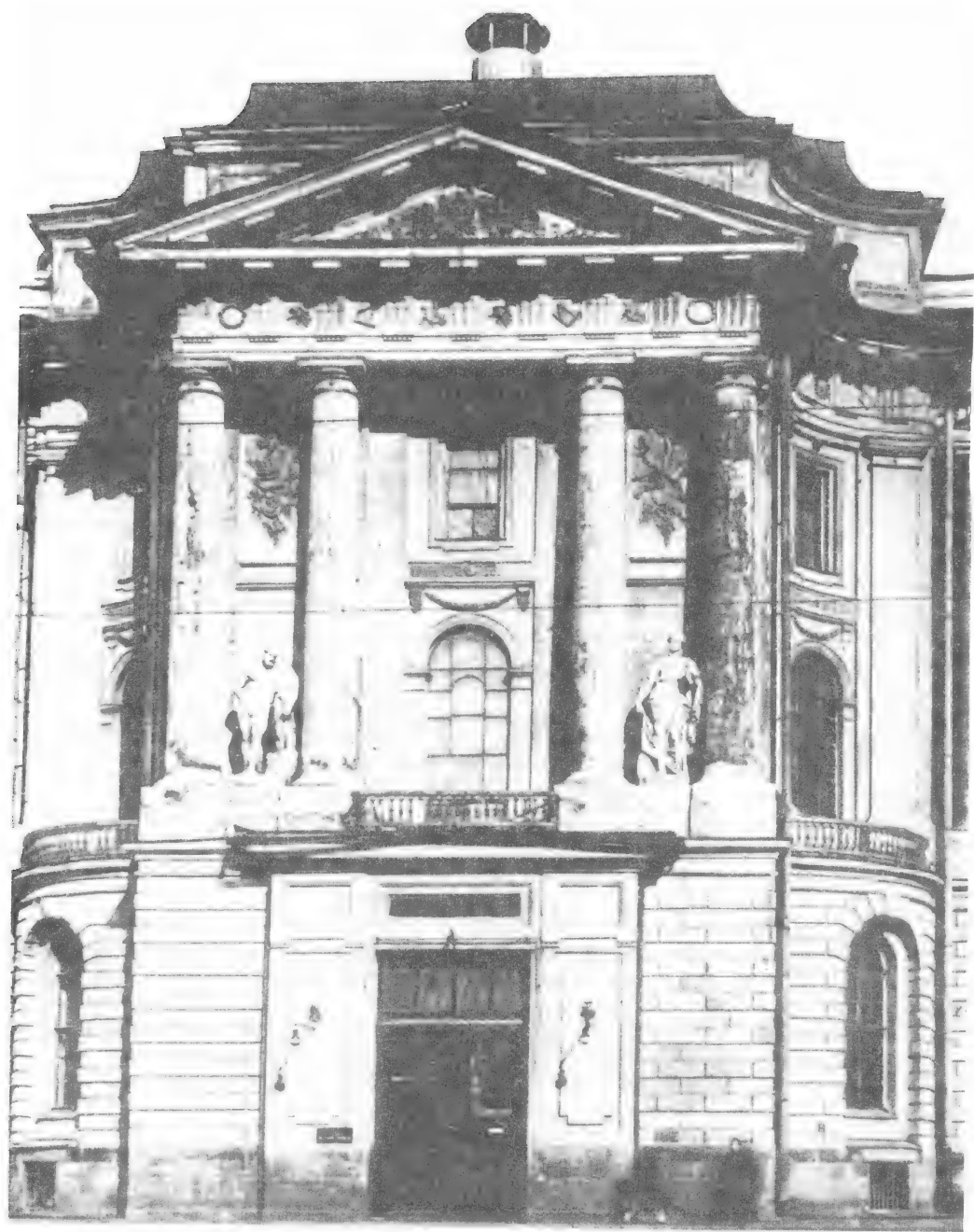
Именно этот патетический момент, так ясно выражающий гражданскую доблесть героя, жертвующего собой во имя Отечества, и запечатлел Козловский. Изображение вполне в духе классицизма, оно напоминает театральную сцену, а Регул в ораторской позе — декламирующего актера. Ритмично распределены группы взволнованных римлян, красиво падают драпировки, выразительные жесты не нарушают общей гармонии.

Таковыми же чертами отмечен и второй рельеф — «Камилл избавляет Рим от галлов». Полководец Камилл, изгнанный неблагодарными соотечественниками, возвращается во главе своего отряда в родной город, когда узнает, что Рим платит позорную дань захватившим его галлам. В центре рельефа — предводитель галлов руководит взвешиванием драгоценных сосудов, полученных в качестве дани, а его, останавливая, за руку хватает Камилл.

Рельефы, как картины, заключены в золоченые рамы и прекрасно смотрятся на темном, отливающим синевую фоне мрамора стены. Их особое значение в отделке зала подчеркнуто по-ринальдиевски изысканными деталями обрамления. Над каждым рельефом — беломраморная гирлянда с венком посередине, на котором сидит распростерший крылья орел. А внизу, под рамой, вариант знаменитого «цветка Ринальди» — скрещенные ветки пальмы и дуба, перевитые лентой, тоже из белого мрамора.

В зале сохранился плафон Стефано Торелли «Торжество Венеры», в звучном колорите которого нашли усиленный отзвук мягкие оттенки мраморов облицовки стен: розовые, синеватые, желтые, светло-оливковые. Как почти во всех известных нам интерьерах Ринальди, в Мраморном зале органично сочетаются архитектура, скульптура, живопись. Только по сравнению с его ранними творениями, проникнутыми хрупкой грацией рококо, зодчий, проработавший более четверти века в России, в Мраморном дворце вплотную подошел к самому передовому, что было тогда в искусстве, — к классицизму.

Но сквозь строгую классическую форму проступает одухотворенный лирик и изумительный колорист — мастер цвета и света, один из самых тонких лириков и колористов среди всех европейских архитекторов.



«Академия трёх знатнейших художеств»

Мы часто, не задумываясь, произносим слово «Академия». Каких только академий нет на свете! Академия наук, академии сельскохозяйственная, лесотехническая, военно-медицинская, общественных наук; различные военные и музыкальные академии; Академия изящных искусств в Париже и Академия св. Луки в Риме. Некоторые из них являются учебными заведениями, другие — научными учреждениями.

Откуда же пришло к нам это очень емкое по значению слово? Из Древней Греции. Очень давно, еще до Гомера, жил аттический герой Академ. Афиняне чтили его находившуюся поблизости могилу, которую окружала священная роща. По имени героя рощу называли Академией, украсили статуями, алтарями и посвятили богине мудрости Афине Палладе. В ее тенистых аллеях любил прогуливаться Платон со своими учениками — так возникла около 387 года до н. э. Академия платоновская. А после смерти Платона его ученики продолжали собираться и обсуждать научные и философские проблемы в этой же роще, эти диспуты и положили начало академической школе. Приверженцем академической философии в Древнем Риме был Цицерон, который дал название «Academia» одной из своих вилл, где предавался уединенным размышлениям, писал трактаты или беседовал с друзьями.

В эпоху Возрождения с широким распространением классических наук, сначала в Италии, потом и в других европейских государствах, стали появляться ученые общества и школы, которые называли академиями.

В Париже в XVII веке Ришелье превратил довольно скромное частное

общество любителей в государственное учреждение — Французскую академию, оказавшую глубокое влияние на развитие национальной литературы и искусства. Эта Академия стала образцом для многих других, возникавших в столичных городах Европы.

Когда в начале XVIII века, по образному выражению Пушкина, «европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы», в России встал вопрос о воспитании своих ученых и художников. Петр I лучше других понимал необходимость появления своей школы, пока что средней, а потом уж и высшей. При нем был разработан Устав Петербургской Академии наук, открыли ее уже без него.

Одним из самых острых вопросов для России первой половины XVIII века был вопрос, как мы бы теперь сказали, о кадрах, о специалистах. Черно-рабочих было сколько угодно: сгоняли солдат или крепостных крестьян и приказывали рыть землю, либо сколачивать доски, тесать камень. Вся трудность заключалась в том, что не хватало людей, которые понимали бы, для чего и как лучше это делать. Во всех областях хозяйства, строительства, искусства недоставало людей знающих.

При Академии наук предполагалось создать гимназии для обучения детей, а потом и университет для юношества. Впрочем, до первого университета в Москве дело дошло только в 1755 году. А пока учили при Академии в Петербурге не только общеобразовательным предметам, но также рисованию, черчению и гравированию. Для этого был образован особый художественный департамент, который в 1748 году вошел в единую Академию наук и художеств.

Однако преподавание искусства было там поставлено недостаточно хорошо, и в середине века один из просвещеннейших русских вельмож И. И. Шувалов совместно с М. В. Ломоносовым подготавливают основание в России специальной Академии художеств. Официально начало этому было положено 6 ноября 1757 года, когда в Сенате разбиралось «Представление» Шувалова, где было записано: «Необходимо установить Академию художеств, которой плоды, когда приведутся в состояние, не только будут славою здешней империи, но и великою пользою казенным и партикулярным работам, за которые иностранные (мастера.— *Н. Г.*) посредственного знания, получая великие деньги, обогащаясь, возвращаются, не оставя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать».

«Представление» Шувалова было одобрено, и Сенат издал указ об учреждении «Академии трёх знатнейших художеств» — живописи, ваяния и зодчества.

Первоначально предполагали, что Академия художеств будет при Московском университете, но вскоре выяснилось, что лучшие иностранные художники, работавшие при дворе в северной столице, «не хотят в Москву ехать, как в надежде иметь от двора работы, так и для лучшего довольствия иностранных здешней жизни». Так решился вопрос о месте нахождения Академии.

Патристический характер нового учреждения отметил Ломоносов: «Россия, распространяясь широко по вселенной, прославляясь победами... и привлекая к себе прилежное внимание окрестных народов, яко важнейший член во всей европейской системе, требует величеству и могуществу своему пристойного и равномерного великолепия, какового ниоткуда приобрести не-

возможно, как от почтенных художеств, к распространению утверждаемых и снабждаемых».

Едва стало ясно, что Академия будет открыта, Шувалов сразу же начал подыскивать в Западной Европе, главным образом во Франции, талантливых и опытных художников, способных занять профессорские места.

Первым, в 1757 году, приехал гравер Георг Фридрих Шмидт — отличный мастер своего дела. В следующем году в Петербурге появились Луи Жозеф де Лоррен и скульптор Никола Жилле. Среди иностранных профессоров был один-единственный русский — Александр Филиппович Кокоринов, который вскоре не только занял ведущее положение в архитектурном классе, но и стал директором Академии.

Однако в высших светских кругах открыто отдавали предпочтение всему иноземному, а к отечественному относились недоверчиво, в лучшем случае, снисходительно. Не это ли побудило Шувалова, несмотря на его высокое мнение о Кокоринове, позаботиться о приглашении из Франции еще одного профессора архитектуры? Так или иначе, осенью 1759 года прибыл Жан Баптист Валлен-Деламот, рекомендованный Шувалову выдающимся французским зодчим Жаком Суфлю. Несомненно, кандидатура его оказалась удачной, и он наравне с Кокориновым принес большую пользу своим ученикам.

Регулярные занятия начались в 1758 году, и во всей Академии насчитывалось 38 учеников. В большинстве это были подростки 14—17 лет. Многие из них были переведены сюда из гимназии при Московском университете «для обучения художествам». И только двое твердо и определенно знали, что приехали учиться и совершенствоваться именно в искусстве архитектуры. Это были 20-летний Василий Баженов и 14-летний Иван Старов. Оба были присланы в Петербург еще в 1756 году и успели до открытия Академии около двух лет поработать под руководством Саввы Ивановича Чевакинского на постройке Никольского военно-морского собора. Не следует забывать, что Чевакинский, младший современник Растрелли, — один из самых талантливых зодчих того времени. Никольский собор — лучшее его произведение — вполне выдерживает сравнение с постройками его знаменитого соперника. А чудесная, стройная и легкая колокольня собора своими гармоничными формами предвосхищает рождение нового архитектурного стиля — классицизма.

Как раз эта колокольня и строилась, когда к Чевакинскому «определили в помощники и ученики» двух московских студентов. Оба одаренные и старательные, они многому могли научиться у своего временного руководителя. Это была для них прекрасная школа.

В Академию они попали настолько подготовленными, что в январе 1760 года Кокоринов сделал Баженова своим помощником по части преподавания. А в сентябре того же года Баженов вместе с живописцем Антоном Лосенко, чьи полотна украшают залы Русского музея, был отправлен на казенный счет в Западную Европу для дальнейшего усовершенствования в так называемую пенсионерскую поездку. Пенсионерами в XVIII веке называли учеников, получавших от государства средства для житья и образования за границей.

Много позднее Баженов в автобиографии писал: «Академия художеств мною первым началась, откуда я был послан в чужие края. Во Франции учился теории, за что похвалы имею от всей Академии Парижской;

примечал и практику, где все архитекторы сматривали мои дела с большою охотою, а мои товарищи, французы молодые, у меня крадывали мои проекты и с жадностью их копировали».

До начала 1760-х годов ни Франция, ни Италия не имели представления о русской архитектуре, а потому европейские зодчие с некоторым удивлением и восхищением смотрели на виртуозно исполненные чертежи и рисунки молодого россиянина. Наиболее значительные французские зодчие подписали в высшей степени лестный аттестат Баженова.

Осенью 1762 года он из Парижа отправился в Италию, и эта поездка вскоре приобрела прямо-таки триумфальный характер. Казалось, наш пенсионер приехал туда не совершенствоваться в избранном им искусстве, а показать миру, какие славные мастера есть в его отечестве.

В Италии Баженов изучал памятники классической древности и эпохи Возрождения и в то же время работал на современных постройках. На основании представленных им проектов он был избран профессором Римской академии св. Луки (этот святой считался покровителем живописцев), а также членом Флорентийской и Болонской академий. В то время Баженову было 25—26 лет от роду! Казалось, подобное признание сулило ему счастливую жизнь, полную творческих достижений. На это можно было надеяться, пока могучий талант зодчего не столкнулся с российской действительностью, с монаршими капризами Екатерины II, и тогда жизнь обернулась трагедией неосуществленных или разобранных на глазах автора шедевров...

В 1760-х годах не было еще того величественного здания на набережной Васильевского острова, которое до сих пор принадлежит Академии, где и ныне учатся студенты. Для ее нужд купили три дома на набережной Невы между 3-й и 4-й линиями. Пока учеников было немного, этих помещений хватало. Из дома в дом пробили двери; часть комнат отвели под жилье, часть — под классы.

В эти годы была заложена основа системы обучения, которая, почти не меняясь в принципе, существовала в Академии около ста лет и в свое время дала прекрасные результаты. Все знают таких ее воспитанников, как живописцы Карл Брюллов и Александр Иванов; скульпторы Федот Шубин и Михаил Козловский; архитекторы Иван Старов и Андреян Захаров.

А обучение мастерству начиналось для всех одинаково. Прежде всего младших учеников приучали свободному, то есть без линейки, черчению карандашом, пока линии не получались «и прямы, и параллельны между собою, и сколько возможно близки одни к другим».

Как только мальчик мало-мальски научался обращаться с бумагой и карандашом (поначалу обязательно красным, мягким, так называемой сангиной, которая очень трудно поддавалась стиранию), его усаживали за копирование «оригиналов». Этим словом называли рисунки и гравюры. Сначала давали срисовывать отдельно глаза, уши, губы, потом — головы, руки, ноги в различных поворотах. Наконец — человеческие фигуры целиком.

После такой подготовки ученики приступали к рисованию с гипсовых слепков античных статуй. Один из современников писал: «Рисование с гипса служит преддверием к рисованию с натуры, и рисовать с оного легче и способнее, нежели с натуры, потому что оный (гипс. — Н. Г.) стоит неподвижно, тени на нем не переменяются и по причине его белизны всегда виднее бывают».



А. Венецианов. Натурный класс. Рисунок. 1824 г.

С гипса рисовали в специальном классе, скамьи в нем были расположены амфитеатром, а слепок ставили на подставку с деревянным шарниром, который давал возможность поворачивать скульптуру по мере надобности.

Рисование с гипсов имело для учеников очень важное значение не только потому, что давало хорошую профессиональную школу, но еще и потому, что оно как нельзя лучше воспитывало вкус, приучало к непосредственному общению с наиболее прославленными образцами скульптуры Древней Греции и Рима. А летом ученики ходили в Летний сад «для рисования и лепки с мраморных фигур».

Высшей стадией обучения в Академии была работа в натурном классе, где рисовали с обнаженных натурщиков. За лучшие рисунки ученики здесь награждались Второй, а затем и Первой серебряными медалями. Кроме того, в натурном классе будущие живописцы писали этюды маслом, а будущие скульпторы лепили. Рисунок же обучали всех одинаково: и живописцев, и граверов, и скульпторов, и архитекторов.

«Делание с натуры есть самое важнейшее в художестве учение, и ничто столько не ведет к истинному познанию» — так выразил краеугольное положение педагогической системы Академии в XVIII веке один из ее воспитанников.

В натурном классе, так же как и в гипсовом, рисовали вечерами по два часа, и дежурный профессор каждый раз устанавливал модель. Рисунок надлежало окончить в течение недели, так как на следующую неделю натурщи-

ков ставили уже иначе. Не случайно для столь важных занятий были отведены вечерние часы, когда работа велась при искусственном освещении: «Рисуют же с гипсов, равно, как и с натуры, по большей части при огне, дабы яснее видимы были на них тени и свет, которые при огне бывают сильнее, и начала мускул, и окончания их видятся явственнее, а в день не столько они бывают ощутительны и вразумительны».

Но какая же копоть летала по воздуху в натурном классе от многочисленных масляных ламп! Это как было при начале Академии, так и осталось почти до середины XIX века.

Как выглядел натурный класс, видно на рисунке А. Г. Венецианова.

Так вот и учились, и удивительно, как мало, по существу, менялся с годами характер занятий.

Поскольку эта книга в целом посвящена архитектуре Петербурга, мы расскажем только, как обучали в архитектурном классе.

Итак, поначалу в этом классе было два профессора: Кокоринов и Валлен-Деламот. В классе они разделили свои обязанности: Кокоринов оставил за собой чтение лекций по теории, а Валлен-Деламоту передал руководство архитектурным проектированием.

Теоретическая часть обучения сводилась к детальному ознакомлению с системой классических ордеров. В качестве учебных пособий использовали, прежде всего, знаменитый трактат древнеримского зодчего Витрувия «Десять книг об архитектуре», затем «Правило пяти ордеров» Д. Виньолы и «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио. Кроме того, академическая библиотека передала в классы четыре экземпляра книги «Наука гражданской архитектуры древней и нынешней» без указания автора. Среди этих книг не было ни одной на русском языке, и юношей, недостаточно знавших итальянский, французский и латынь, спасало обилие иллюстраций.

Младшие ученики начинали с копирования гравюр. Потом они учились строить ордер сами, постигали технику отделки чертежей — тушевку и отмывку. Вместе с этим будущие архитекторы занимались рисунком наравне с учениками живописного и скульптурного классов.

Молодым людям читали также курс перспективы. Получив такую подготовку, большинство архитекторов становились хорошими рисовальщиками. Пройдя теоретический курс и натренировав руку в рисунке, юноши приступали к следующему этапу — к самостоятельным композициям на заданные темы.

Но все-таки и одаренность, и подготовка, и даже возраст у них были разные, а потому профессора давали им различной сложности задания. Так, к экзамену 28 декабря 1762 года тринадцатилетний Алексей Иванов ограничился представлением копии «одной галереи с прожекта дому его сиятельства графа Кирилла Григорьевича» (Разумовского). К этому же экзамену мальчики пятнадцати-шестнадцати лет разработали «прожекты парадным лестницам», то есть сравнительно небольшие, все же самостоятельные задания. В это же время двадцатилетним была дана тема гораздо более широкая: сочинить «прожект дворцу с парадными лестницами».

Такие задания получают особое значение, если вспомнить, что как раз в это время Деламот и Кокоринов работали над проектами дворцовых зданий, оба они причастны к строительству дворца К. Г. Разумовского на Мойке (ныне — главное здание Педагогического института им. А. И. Герцена).

Таким образом, руководители постепенно вводили учеников в круг своих интересов и непосредственно приобщали к вопросам застройки Петербурга.

Однако вскоре и профессорам, и ученикам пришлось приспособляться к иным условиям. После восшествия на престол Екатерины II основатель и куратор Академии И. И. Шувалов пришелся не ко двору. Он почел за благо на неопределенный срок уехать из России. Вместо него в 1763 году царица назначила президентом Академии художеств своего приближенного Ивана Ивановича Бецкого. Кроме того, Екатерина захотела стяжать лавры основательницы Академии и, воспользовавшись тем, что это учреждение до сих пор не имело Устава, распорядилась таковой подготовить. 4 ноября 1764 года Устав был «высочайше утвержден», и этот день велено считать датой основания Академии.

Тем временем занятия шли своим чередом, и, возможно, никто не ощутил бы особой разницы, если бы новый президент не ввел значительных изменений. Труды французских просветителей — Вольтера, Дидро и особенно Руссо, — их высказывания о роли образования и воспитания весьма своеобразно преломлялись в его сознании. Бецкий не отличался гуманной широтой взглядов своего предшественника. С помощью специально задуманной системы он хотел создать «новую породу людей, свободных от недостатков общества», то есть, прежде всего, покорных и кротких «верноподданных», лишенных «порочного» свободомыслия. По новому Уставу Академия превратилась в закрытое учебное заведение: сюда принимали пяти-шестилетних детей, здесь им предстояло жить и учиться в течение пятнадцати лет и при этом даже не разрешалось видеться с родными.

В 1764 году при Академии открылось Воспитательное училище, куда впервые набрали шестьдесят четыре мальчика. На малышей надели форменные костюмчики и отправили в классы. Вечером попарно они шли в свои спальни, а в 5 часов утра весной и летом, в 6 часов осенью и зимой их будили — начинался новый трудовой день. Дети могли общаться только со своими соучениками и воспитателями.

При такой системе набора воспитанников, разумеется, никто не мог знать, что в будущем получится из пятилетнего ребенка, какие в нем проснутся склонности и дарования. Поступившие дети частенько оказывались вовсе лишенными необходимых способностей к искусству, тогда приходилось их учить какому-нибудь мастерству и пристраивать в разные мастерские.

Общий срок обучения разделили на пять «возрастов», по три года каждый. В первые три «возраста» основное внимание уделялось общеобразовательным предметам и рисованию с «оригиналов» и «гипсов». Лишь на четвертом «возрасте» подростков переводили из Воспитательного училища в Академию, где они выбирали себе специальность по склонностям и способностям. Тут они получали руководителя и могли работать, имея перед собой уже определенную цель. Каждые три года при переводе учеников в следующий «возраст» Академия предполагала заново набирать по шестьдесят мальчиков.

В том же 1764 году Кокоринов и Валлен-Деламот составили проект нового, грандиозного по тем временам здания. Четко продуманное, удобное расположение помещений сочеталось с великолепными пропорциями всего сооружения и выразительными фасадами, выдержанными в стиле только что



Академия художеств. Модель. Дерево, масло. 1766 г.

зарождавшегося классицизма. Впервые в России строили специальное здание для большого учебного заведения.

Особенно важна была роль Кокорина не только как автора проекта, решившего основной объем и планировку, но и как многолетнего непосредственного руководителя строительством. Не случайно замечательный портретист Дмитрий Левицкий написал его портрет с развернутым перед ним планом здания Академии художеств.

Как только Кокорин и Валлен-Деламот окончили проект, он получил «высочайшую апробацию», то есть был утвержден Екатериной II к постройке.

В чем же особенность нового здания Академии художеств? На проектной модели видно, что авторы стремились избежать того обилия украшений, которое характерно было для работ Растрелли. Здесь нет никакой перегрузки декором, ясна логика форм и членения. Отчетливо выделен рустом нижний массивный цокольный этаж. Его окна в глубоких нишах с полукруглыми завершениями составляют своего рода аркаду, которая несет на себе два верхних этажа.

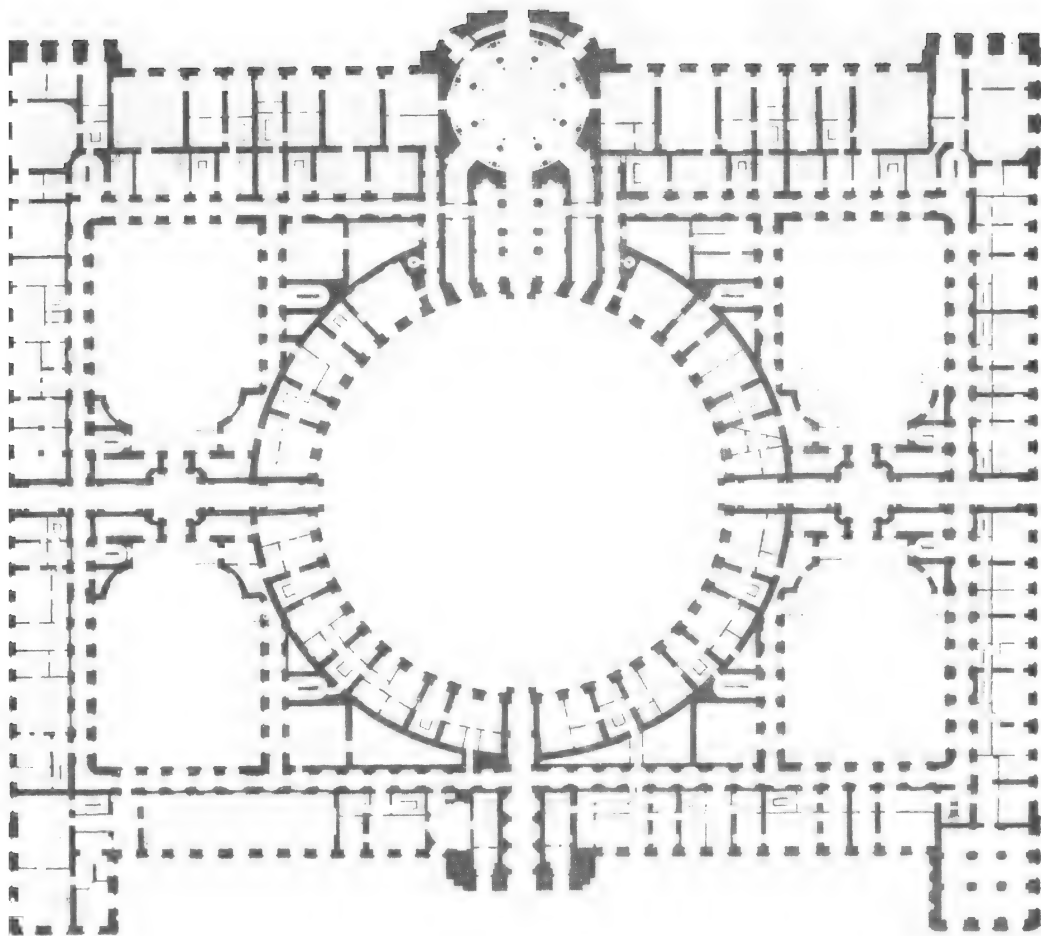
На модели архитекторы дали четыре варианта оформления главного, смотрящего на Неву, фасада. Справа верхние этажи объединяют полуколонны римско-дорического ордера с каннелюрами и без них. Слева представлена более скромная разновидность с такими же пилястрами. Осуществлен был самый простой вариант — с гладкими пилястрами. Лишь центральный и боковые ризалиты имеют колонные портики. Архитектурный порядок становится основой расположения частей здания. Классицизм вступает в свои права. Только средний объем здания не укладывается в строгие рамки нового стиля: купол не гладкий, не сферический, а сложной, еще барочной формы. Да и весь центральный выступ не прямоугольный, его стены в нижнем этаже образуют выпуклую кривую, а в двух верхних — вогнутую. Этим криволиней-

ным формам соответствует и нижний круглый вестибюль, расположенный в среднем выступе. Он сохранил основные членения своей первой отделки: сложный, так называемый зонтичный купол по радиусам будто лучами разделен на восемь долей, своды опираются на массивные пилоны, а колоннады образуют живописные перспективы.

Верхний вестибюль отделан несколько позднее, и формы его строже, классичней. Ни один стиль не уходит сразу, мгновенно и целиком. Но общее направление, которому следовали Кокоринов и Валлен-Деламот, соответствовало новым идеалам.

«Благородная простота и спокойное величие!»— провозгласил знаменитый теоретик искусства Иоганн Винкельман. И здание «Академии трёх знатнейших художеств»— первое в Петербурге, построенное с учетом новых вкусов. Фасад, выходящий на Неву, величествен и монументален, равно как и противоположный, смотрящий на сад. Строже и еще спокойней боковые фаса-

План Академии художеств. Гравюра. 1794 г.





Академия художеств. Нижний вестибюль. 1780-е гг.

ды. Но может быть, самое замечательное в этом строении — его план. Он близок к квадрату, по периметру которого расположены связанные между собою длинными коридорами учебные и жилые помещения. В середину вписан круглый двор, диаметр которого более 50 метров. Двор опоясан кольцеобразным корпусом, а по сторонам, в углах основного объема, мы видим еще четыре малых световых дворика. Таким образом, авторы добились максимальной освещенности громадного трехэтажного здания.

Кроме того, на плане отчетливо видно, как последовательно проведен в этом сооружении принцип симметрии, столь характерный для стиля классицизма.

Торжество закладки нового здания состоялось 7 июля 1765 года. Правду говорили о Бецком, что он «располагать церемонии и глазам делать увеселения весьма искусен». Все было приготовлено с невероятной пышностью, поскольку ожидали прибытия «высочайших особ» — Екатерины II и наследника Павла Петровича. На Неве специально построили три пристани, к которым должны были причаливать раззолоченные шлюпки императрицы и знатных гостей, от пристаней ковровые дорожки вели к парадной декорации, скрывавшей фасады старых домов, эта декорация «представляла двадцать четыре портика, балюстрадами, зелению, фесто́нами, статуями и урнами украшенные». «Балюстрады», покрытые алым сукном, являлись своего рода трибунами для многочисленных зрителей; на особых балконах помещались

оркестры, на каждом — литавры и по двенадцати трубачей, «все в богатой ливрее». Посередине находился главный балкон, украшенный фестонами и трофеями, и в нише скульптурная группа «в виде великолепной женщины с тремя гениями представляла «Академию трёх знатнейших художеств». По мере сил и возможностей были украшены и внутренние помещения, особенно Конференц-зал, где под малиновым бархатным балдахином стояло кресло императрицы. Все было убрано «фестонами из роз, лилий, нарциссов и прочих цветов».

Академическое начальство, преподаватели и ученики в специально сшитой к этому дню парадной одежде встречали императрицу «при игриании труб и литавр». В момент закладки, обставленной с театральной пышностью, стреляли из пушек, пели псалмы, золотой лопаточкой императрица заложила первый камень. Потом в заранее определенном порядке перешли в Конференц-зал, где Екатерина пожаловала звания профессоров Кокоринову, Валлен-Деламоту и Жилле, а звания академиков (что, по тогдашним обычаям, было рангом ниже) Баженову, Козлову, Рокотову, Головачевскому, Саблукову, Грооту и резчику Роллану.

А потом трудовая жизнь снова вошла в свою колею.

Строительство растянулось на долгие годы. Чтобы не сносить старые дома, выходившие на набережную, в которых продолжались занятия и жили воспитанники, новое здание начали строить из глубины, со стороны сада, затем переходили к корпусам, смотревшим на 3-ю и 4-ю линии, и уж в последнюю очередь добрались до лицевого корпуса, где находились парадные залы.

Основные работы закончили лишь в 1788 году, когда Кокоринова уже не было в живых, а Валлен-Деламота — в России.

Но пока до этого было далеко. Еще только начали строить новое здание, а будущие архитекторы учились у Кокоринова и Валлен-Деламота. И тут перед руководителями класса встал весьма сложный вопрос: как научить своих питомцев строительному искусству практически? Ведь их не разрешали выпускать из стен Академии.

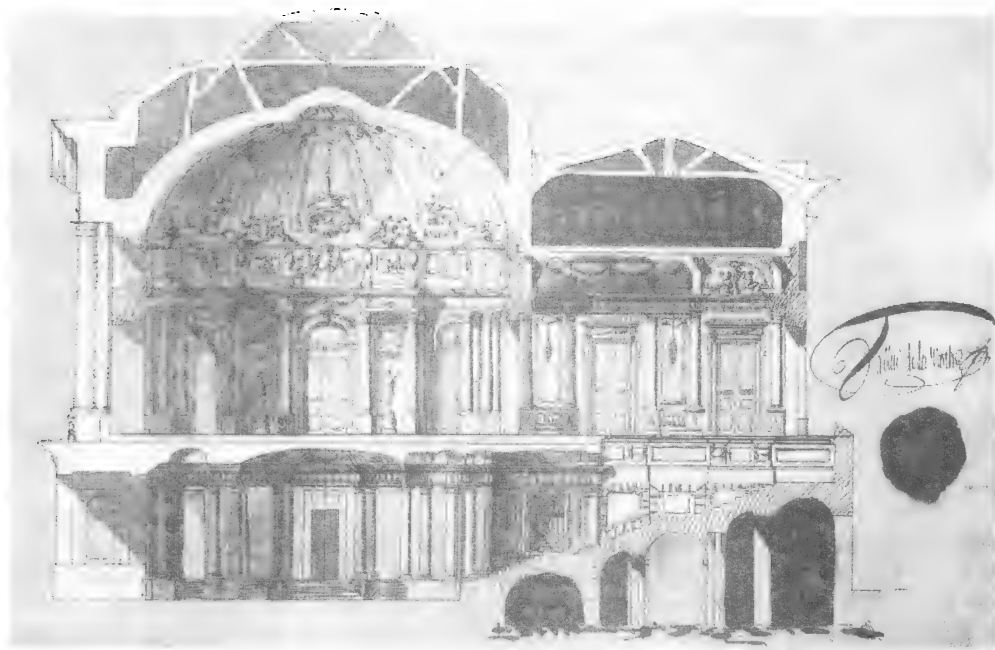
Живописи и скульптуре можно обучать, не выходя из мастерской, а архитектуре? Найденный выход гениально прост: профессора привлекли старших учеников к строительству академического здания.

В 1765 году наиболее способным воспитанникам, братьям Ивановым, была задана программа «сочинить прожект внутреннему украшению церкви академической». Подобное задание соответствовало тому, что теперь называют курсовой работой. Оба брата получили серебряные медали.

Вся система оценок была в те времена иной. Двоек, троек, пятерок не ставили, а рассматривали все поданные работы и нумеровали по порядку, начиная с первой, по качеству. Всегда самый лучший рисунок имел Первый номер. Экзамены по специальности устраивали три раза в году, на них можно было получить Большую или Малую серебряные медали. А вот при окончании Академии, как итог, задавали программу на золотые медали, которых существовало тоже две степени.

Выпускники, удостоенные Большой золотой медали, получали право на трехлетнюю заграничную командировку — пенсионерскую поездку.

В 1766 году велась подготовка к первому групповому выпуску из Академии учеников, поступивших еще при Шувалове. В числе окончивших были



А. Иванов. Программа на золотую медаль. Чертеж. 1767 г.

упомянутые братья Ивановы. Им было поручено составить «по апробованным плану и фасаду академического строения проекты внутренним украшениям, 1-е. Нижним парадным сеням и лестнице, 2-е. Верхним сеням, заняв верхние окошки, 3-е. Средней круглой зале, равно с верхними ж окошками, изобрет каждому месту приличный орден в пропорциональной величине с пристойным украшением».

Парадные вестибюли — верхний и нижний, — а равно лестница и центральный зал под куполом, согласно проекту, помещались в корпусе, выходившем на Неву, который в те годы еще не начинали строить.

Ученики могли опираться лишь на имевшиеся проектные чертежи и только что исполненную раздвижную деревянную модель.

Братья Ивановы получили за свои работы золотые медали: старший Иван — Большую, Алексей — Малую. Сохранившиеся чертежи свидетельствуют о хорошей профессиональной подготовке учеников Кокорина и Валлен-Деламота. Медали было принято раздавать в торжественной обстановке «при игрании... труб и литавр».

Система обучения сочетала серьезные теоретические познания со множеством полезных практических сведений, таких, как «знание качеств земли, материалов, укрепления фундаментов, приятных и покойных расположений, как внутренних и внешних».

Система вполне оправдала себя. Именно этот порядок, который вел ученика от простого копирования «образцовых» чертежей к самостоятельному проектированию довольно сложных и значительных сооружений, был принят

в Академии в течение всего XVIII века и перешел в следующее столетие.

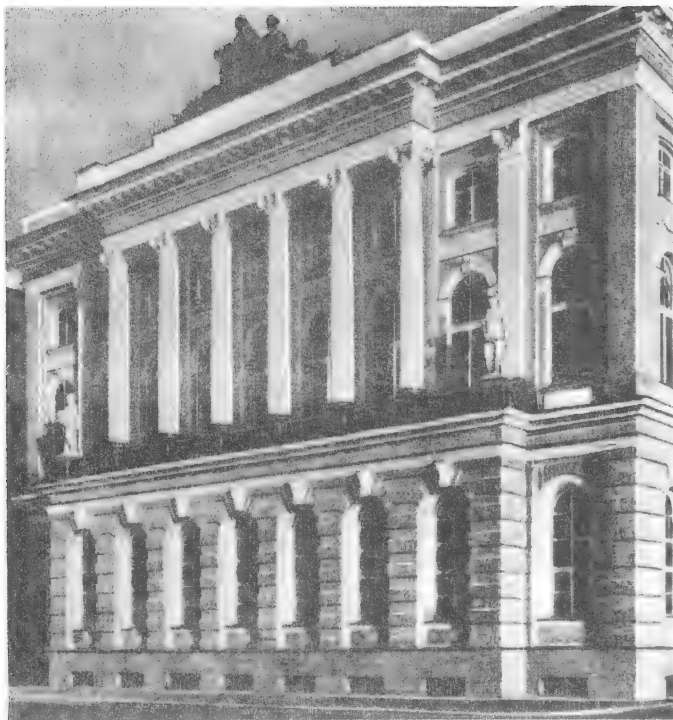
В 1760-х годах в русской архитектуре вообще, а в академической особенно, утверждаются принципы классицизма, что вполне отчетливо сказалось в программе на звание академика «возвратившемуся из чужих краев» Баженову.

Уже в самом задании «сочинить проект увеселительному дому» в Екатерингофе было сказано: «В сем проекте генерально требуется новый, еще не употребляемый вкус, в величавой простоте, сохраняя красоту, спокойствие и выгодность, наблюдая, дабы как в наружных украшениях, так и внутренних уборах красота с пользой были не разделены».

К сожалению, сам проект нам не известен, но сохранилась к нему объяснительная записка. В ней Баженов указал на источник своего вдохновения, почерпнутого не только из книг, но и непосредственно из виденных в Италии сооружений.

Он пишет: «Пропорции сему дому я дал Палладиева вкуса, кои в строении увеселительных домов более других я почитаю». Здесь гениальный мастер предвосхитил, хотя бы чисто теоретически, будущий расцвет русского палладианства в последней трети XVIII века.

Получив звание академика, Баженов тем не менее не нашел достойного применения своим способностям ни в воспитавшем его учреждении, ни при дворе. В 1766 году он надолго покинул Петербург, переселившись в Москву.



Малый Эрмитаж.
1764—1767 гг.

Так Академия лишилась своего, может быть, самого талантливого воспитанника.

Вскоре помощником Кокоринова и Валлен-Деламота стал вернувшийся в 1768 году из пенсионерской поездки Иван Старов. Однако он не только занимался педагогической деятельностью при Академии, одновременно он вел курс гражданской архитектуры в Сухопутном кадетском корпусе, а также делал проекты по государственному и частным заказам.

Если Кокоринов отдал себя всецело Академии, будучи ее директором, ведущим педагогом и руководителем строительных работ, то Валлен-Деламот, помимо своего профессорства, много времени уделял проектированию различных сооружений в Петербурге.

Всего через два года после окончания растреллиевского Зимнего дворца, в 1764 году, рядом с ним начали возводить здание Малого Эрмитажа.

В просторечии его называли по имени автора: «Ламотов павильон».

В этом относительно небольшом здании проявились характерные черты классицизма.

Сохранив не только общую высоту, равную Зимнему дворцу, но и высоту поэтажных членений, Валлен-Деламот придал этим членениям другой характер. Нижний этаж имеет крупный руст и окна такие же, как в Академии художеств, что сразу придает этой части здания вид цоколя.

Два верхних этажа объединяет коринфский портик в центре, а над ним венчает ризалит двухступенчатый аттик со скульптурной группой. Во всем

Гостинный двор. 1757—1785 гг.



Костел
св. Екатерины.
1760—1783 гг.



подчеркнуто значение архитектурного ордера, которому подчинены все основные членения масс.

По проектам Валлен-Деламота на Невском проспекте возводили Гостиный двор и костел св. Екатерины. Он же автор художественной обработки фасадов огромных складских помещений для хранения корабельного леса на островке, называемом Новая Голландия. Склады были прекрасно распланированы в первой половине века архитекторами Адмиралтейств-коллегии Коробовым и Чевакинским. Они могли вместить лес, нужный для постройки пятнадцати кораблей, но декоративное решение фасадов не удовлетворяло новым вкусам. Честь и хвала Деламоту за то, что он сумел, не нарушив всей рациональной конструкции, придать ей в высшей мере гармоничные формы. Особенно поэтична арка над каналом, ведущим из Мойки во внутренний бассейн, где причаливали груженные лесом баржи.

Здесь, пожалуй, уместно сказать, что для архитектуры эпохи классицизма характерно обилие построек общественного, гражданского, утилитарного назначения. Это было требованием времени. Знакомство с французскими энциклопедистами и появление в России собственных просветителей, таких, как Николай Новиков и Александр Радищев, не могло не отразиться на всех видах искусства и культуры. Радищев в своем знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» писал: «Огромность зданий, бесполезных обществу, суть явные доказательства его порабощения. В остатках погибших градов, где общее блаженство некогда водворялось, обрящем развалины училищ, больниц, гостиниц, водоводов, позорищ (театров.— *Н. Г.*) и тому подобных зданий; во градах же, где известнее было Я, а не Мы, находим остатки



С. Шукин.
Портрет
Ю. М. Фельтена.
Холст, масло.
1786 г.

великолепных царских чертогов, пространных конюшен, жилища зверей. Сравните то и другое, выбор наш не будет затруднителен.

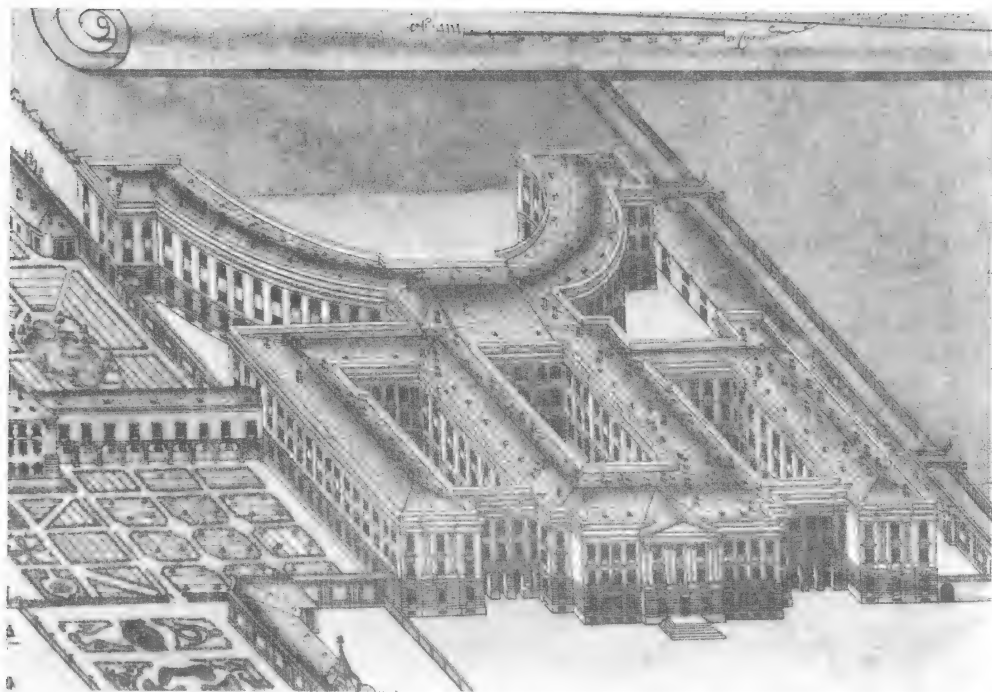
Здание Академии художеств открывает ряд появившихся во второй половине XVIII века монументальных общественных сооружений.

Для стиля классицизма характерно обращение к формам и идеалам античности, правда обычно преломленных сквозь призму взглядов эпохи Возрождения.

На этих идеалах воспитывали новое поколение русских зодчих.

Из академических званий мы встречались пока со званиями профессора и академика, но было и еще одно: «назначенный в академики», в переводе на современный язык — кандидат, на ступеньку ниже академика. В 1770 году звание «назначенного» получил Юрий Матвеевич Фельтен. До этого он работал при «Канцелярии от строений» и принимал деятельное участие в устройстве гранитных набережных Невы. Там он стал известен Бецкому, который, вероятно, и привлек Фельтена в Академию художеств; «за архитектурный прожект месту для статуи конной Петра Великого» ему было дано звание «назначенного». Проект предусматривал укрепление, облицовку гранитом и украшение участка набережной у Сенатской площади, где в то время велись подготовительные работы для установки «Медного всадника» Фальконе.

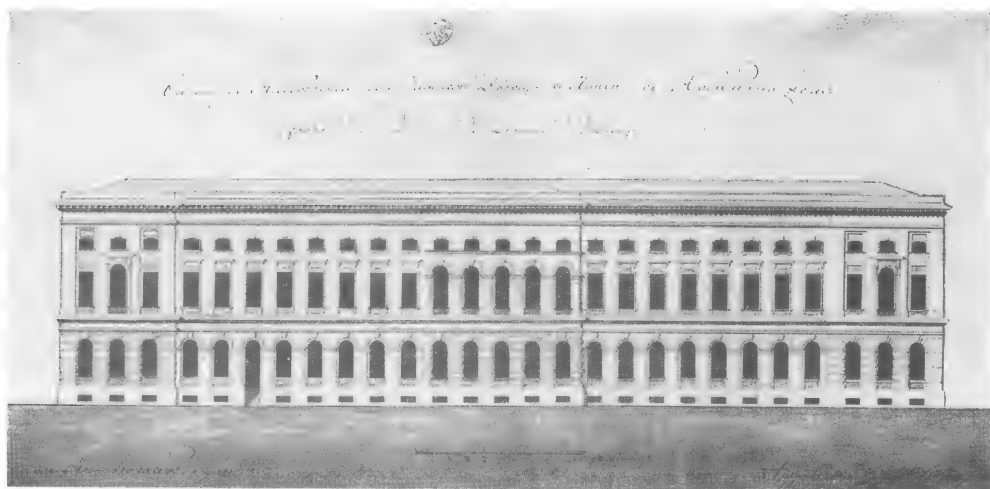
Фельтен тщательно прорисовал сдержанное украшение пристани и красиво круглящиеся лестницы-спуски к воде. Одаренный и добросовестный архитектор-практик, с 1770 года он становится также педагогом. Особенно ощутимой его связь с Академией стала, когда после тяжелой болезни



Училище
для мещанских
девушек. Гравюра.
1765—1775 гг.



Чесменская
церковь.
1777—1780 гг.



Большой Эрмитаж. Чертеж. 1775—1784 гг.

10 марта 1772 года умер Кокоринов. В 1773 году Валлен-Деламот на девять месяцев уехал лечиться во Францию, а в 1775 году покинул Россию навсегда.

Фельтен стал руководителем архитектурного класса и одновременно продолжал много строить. Достаточно было бы одной ограды Летнего сада, чтобы прославиться на века, а он строит еще «Училище для мещанских девушек» рядом со Смольным монастырем Растрелли, возводит Чесменский дворец при выезде из Петербурга по дороге в Царское Село, проектирует небольшие иноверческие церкви и огромное «строение в линию с Эрмитажем», названное позднее Большим Эрмитажем, в отличие от Малого, — «Ламотова павильона».

Преподавание в архитектурном классе было налажено еще его первыми профессорами. Развивая их систему, Фельтен дает ученикам темы двух видов. Одни — условные, абстрактные, например: «Триумфальные ворота», или «Палестра по греческому обыкновению для различных упражнений юношеству, как для действия разумом, так и для телодвижения», или «Публичное увеселительное здание». Подобные темы могли задать в любой европейской стране, в них проявлялись творческая фантазия, знание теории, знакомство с последними французскими изданиями и графическое мастерство.

Однако русские профессора этим не ограничивались, они пытались приобщить своих питомцев к тем конкретным требованиям, которые предъявляла жизнь. Ведь с ними молодым людям предстояло вскоре непосредственно столкнуться.

В 1771 году дается программа: «Сделать план и фасад новой биржи». Сама по себе тема не являлась чем-то особенным и не раз встречалась среди заданий европейских академий. Все дело в том, насколько она была уточнена. В программе указано определенное место на Стрелке Васильевского острова: «На углу против Невы реки между биржею и коллегиями».

Двенадцать коллегий отсекали Стрелку от всего острова, а старая бир-



Парад на Дворцовой площади. Гравюра. Начало XIX в.

жа еще с петровских времен помещалась в небольшом жилом доме на набережной Малой Невы, где было тесно и неудобно.

Место для новой биржи было выбрано то самое, на котором в начале XIX века Тома де Томон поставит свое доныне существующее здание. Работал над заданной темой ученик 5-го, выпускного, класса Федор Волков. Как выглядел сделанный им проект, мы не знаем. Известно только, что за проект биржи совместно с выполненным на следующий год «прожектором карусели» Волков был удостоен Большой золотой медали и пенсионерской поездки. И все же подобные конкретные задания встречаются довольно редко. Предусмотренное Уставом правило для старших учеников, «дабы с теориею совкупить и практику, то в летнее время обучать оной при строениях в последние три года пребывания их в Академии под присмотром профессора», во время президентства Бецкого фактически не выполнялось.

Хотя Академия в эти годы и не вела никакого строительства, кроме окончания самого академического здания, она все же не была в стороне от градостроительных забот петербургских зодчих. Примером может служить объявленный Академией в 1779 году конкурс на «сочинение фасада к застройке площади против Зимнего дворца с обещанием награждения трех сот червонных».

Перед участниками конкурса стояла нелегкая и ответственная задача: превратить луг перед Зимним дворцом в парадную городскую площадь. Из окон царской резиденции были видны налево различные по величине и отделке жилые дома, стоявшие вдоль набережной Мойки, а направо выходили задние дворы участков, обращенных на Невский проспект.

В 1780 году в Академию было представлено пять проектов: три в чертежах, а два в виде моделей. Их все перенумеровали без указания имен авторов.

Первое место занял проект № 4 «с порталом дорического ордена и антаблеман ордена коринфского, в рассуждении как пропорции, во всех рас-

положениях сохраненной, так и правил архитектурных... А по открытии записки, приобщенной при упоминаемой модели, оказалось имя сочинителя архитектуры господина профессора Фельтена».

Имена остальных участников так и остались неизвестными. Не дошли до нас ни чертежи, ни модели.

Проект Фельтена был осуществлен, и на старых гравюрах и рисунках мы видим изогнутое плавной дугой трехэтажное здание, оформляющее правую половину площади напротив дворца.

В первой половине XIX столетия автор великолепных петербургских ансамблей Карл Росси, проектируя здание Главного штаба, учет и использует постройку Фельтена.

У Фельтена было много учеников, но по-настоящему он мог гордиться одним: Андреем Захаровым. Поступив в Академию шестилетним мальчиком в 1767 году, он прошел полный пятнадцатилетний курс обучения. Следовательно он получил в старших классах — серебряные, а при выпуске — Большую золотую медаль.

В 1782 году Захаров был отправлен в пенсионерскую поездку в Париж, где совершенствовался «под смотрением» известного архитектора Ж. Ф. Шальгрена, который летом 1784 года писал в Петербург, в Академию художеств: «В настоящий момент под моим руководством работает один из ее (т. е. Академии. — Н. Г.) учеников — Захаров, способностями и поведением которого я не могу достаточно нахвалиться. Такие люди дают всегда высокое представление о школе, которая их воспитала, и высокую оценку учреждения, которое оказывает такое блестящее покровительство искусствам. Если, как я в этом не сомневаюсь, рвение, усидчивость, благоразумное поведение этого молодого человека будут продолжаться, то вы его, конечно, благосклонно встретите по возвращении».

Ровно через четыре года после отъезда за границу, осенью 1786 года, двадцатипятилетний архитектор вернулся в Петербург и почти сразу, получив звание «назначенного», начал преподавать в архитектурном классе.

Академическое начальство вскоре оценило как сильные, так и слабые стороны молодого преподавателя. В 1793 году Фельтен так отзывался о нем: «Андрей Захаров имеет великую склонность в рисовании и в делании проектов и большие знания теории, но не приобрел еще довольно практики». Действительно, ему пока нигде было ее приобрести. Впервые непосредственно к строительным работам он сможет приступить только в 1800 году, когда будет назначен архитектором Гатчины. И лишь в 1805 году перед ним станет главная задача его жизни — перестройка Адмиралтейства.

В конце XVIII века в архитектурном классе произошли значительные изменения. Сразу после смерти Бецкого в 1794 году ушел в отставку Фельтен. Заместителем ректора, или, как тогда называли, адъюнкт-ректором, назначили Старова, уже построившего к тому времени не только Троицкий собор Александро-Невского монастыря, но и лучшее свое произведение — Таврический дворец. Автор здания Морского кадетского корпуса, Федор Волков, получив звание академика, сразу же «в уважение его дарования удостоен в профессору». Также «в уважение искусства и трудов его» стал адъюнкт-профессором Захаров.

Теперь преподавать стали бывшие воспитанники Академии. В это время сделал свои первые шаги на академическом поприще Андрей Воронихин:

в 1794 году он получил звание «назначенного» за «Перспективный вид картинной галереи графа А. С. Строганова».

А с начала следующего, 1795 года помощником преподавателя определен в архитектурный класс только что блестяще его окончивший Андрей Михайлов, один из первых учеников Захарова. Так почти одновременно в Академии выдвигаются мастера, которые в значительной мере определяют высокий расцвет русской архитектуры начала XIX века.

К 1799 году относится событие, которое обещало Академии большие и плодотворные перемены: 16 февраля вице-президентом был назначен Баженов. Уже в апреле он подал Павлу I на рассмотрение «Примечания об Императорской Академии художеств». В этом документе Баженов называет основные причины, которые, по его мнению, привели к тому, что «от Академии художеств желаемого успеха не видать».

Быть может, он смотрел на положение дел слишком пессимистично, но, несомненно, в его «Примечаниях» был резон. Главное место он отводил тому обстоятельству, что при Бецком «мы взялись неосторожно за воспитание, не сходственное с нравами национальными: не узнавши склонность молодого человека, отец назначает его к художеству ради единого куса хлеба и отдает его на руки учителей в школу, не испытавши сил его и без всякого приготовления к учению академическому». Баженов замечает, что «Академия не может быть вместе и школою высоких художеств, требующих расцвело-го уже ума, и училищем воспитательным, где дается первое образование пребывающему еще в темной почке уму». И поэтому автор считает необходимым, «чтоб впредь не принимать малолетних в Академию художеств, но отворить сие училище для всякого, желающего спознать художества. А как учение сие должно быть свободное, то допускать до него только свободных мальчиков, совершенно выученных российской грамоте. И когда они довольное время походят в академические классы и успехами своими, соединенными с добронравием, откроют явную охоту и склонность, тогда, а не прежде, принимать таковых на содержание академическое и определять их к тому художеству, к которому открылась врожденная склонность».

В таком разумном отборе учеников видел Баженов в первую очередь залог будущего процветания искусства. В других пунктах «Примечаний» он предлагал улучшить систему преподавания, в частности, советовал педагогам побольше работать в классах, на глазах учеников исполнять свои произведения, которыми обычно занимались у себя в мастерской. В «Примечаниях» Баженов высказался как зрелый, широко мыслящий человек, педагог и истинный патриот.

Но 2 августа 1799 года Баженова не стало. Это был тяжкий удар для всего русского искусства, для архитектуры, для Академии художеств.

Вопросы, поднятые ее кратковременным, необычайно деятельным вице-президентом, были важными и наболевшими, а потому многие из них вскоре нашли отражение в новом академическом Уставе 1802 года.

Меньше чем за столетия в Петербурге была создана и успешно развивалась отечественная архитектурная школа, которая, по словам Баженова, дала «прямым и великого духа российских художников, оказавших свои дарования».



Петербургские праздники

Их было много. Они отличались разнообразием и неизменно собирали массы народа. Начать с того, что основание Петербурга было праздником общерусского значения. Далеко не все это тогда понимали, но те, кто понимал, устроили торжество. Еще бы, Россия стала морской державой!

А потом праздновали победы над врагами: шведами, турками. Устраивали фейерверки и иллюминации, воздвигали триумфальные арки, салютовали из пушек. Появился новый вид праздника-развлечения — петровские ассамблеи.

В последующие царствования необычайно широкое распространение получили маскарады при дворе и в частных домах. Но это для избранных, а для простой публики устраивали гулянья. На святки, на масленицу катались с искусственных гор, смотрели в балаганах смешные представления, лакомились пряниками, сбитнем, орехами, разными самодельными сладостями, которые предлагали торговцы-разносчики.

Множество народа собирали также военные парады. Еще при Петре I на Царицыном лугу происходили смотры гвардейских полков, потом это стало традицией.

Но случались праздники, которые не подходили ни под какой привычный разряд. Они отличались особой пышностью. Для их оформления приглашали лучших художников и архитекторов. Память о них жила долго, деды рассказывали о них внукам.

Откуда мы знаем подробности таких праздников? Во-первых, современники-свидетели описали их в своих воспоминаниях; среди мемуаристов можно назвать великого поэта XVIII века Гаврилу Романовича Державина. Во-вторых, некоторые праздники детально запечатлены в тогдашних газетах.

Наконец, в-третьих, в архивах хранятся прозаические, но очень ценные для нас документы, кому, за что, сколько заплачено. Все, вместе взятое, позволяет воссоздать картину давно прошедших празднеств.

Мысленно побываем на двух из них. Первое — знаменитая Карусель 1766 года. В наши дни каруселью называют такой аттракцион, когда под музыку верхом на деревянных лошадках или других животных, а то и просто на скамеечках или в колясках кружатся около закрытого яркой декорацией столба. А в XVIII веке это было совсем иное развлечение.

В старом энциклопедическом словаре слово «карусель» разъясняется так: «Конная военная игра, достигшая большого развития в XVII веке, заменив турниры... Из Италии она при Генрихе IV и Людовике XIII перешла во Францию. Первоначально она состояла из дефилирования колесниц, украшенных аллегорическими фигурами. Вскоре колесницы заменены были кадрилями. Последние состояли из отряда всадников, сопровождаемых пажими, оруженосцами и музыкантами. Каждая кадриль принимала особые костюмы и цвета, имевшие фантастический, а иногда и исторический характер. Порядок карусели был следующий: под звуки труб кадрили всадников парадировали перед публикой, скрещивались и разъезжались, образуя различные фигуры. Затем начинался примерный бой на копьях... и игры, состоявшие в метании дротика, рубке чучел, попадании копьем в кольцо и т. п. Карусель оканчивалась общей скачкой».

Петербургская Карусель по своей роскоши, фантазии, размаху должна была затмить все предыдущие при европейских дворах.

Заранее назначили день праздника — 16 июня. Место действия — Дворцовая площадь. Создали специальную комиссию, директором Карусели назначили обер-штальмейстера князя Репнина, церемониймейстером — гвардии Измайловского полка секунд-майора князя Голицына.

Готовиться начали задолго. Предстояло заказать особые костюмы несказанной пышности и оригинальности, а также турнирное оружие. Участники Карусели делились на четыре кадрили: Римская, Славянская, Турецкая и Индийская. Каждая группа имела не только соответственные наряды, лошадиную сбрую и вооружение, не только особые колесницы для участвующих в состязании дам, но даже различные музыкальные инструменты, какие, по представлениям устроителей, могли быть у тех или иных народов, — все это делали специально для праздника.

Но самое главное — необходимо было украсить и оборудовать площадь перед Зимним дворцом, которая в ту пору представляла поросший травой луг. Решили построить огромный деревянный амфитеатр на несколько тысяч зрителей. Отдельные ложи были предусмотрены для Екатерины II и для наследника — двенадцатилетнего великого князя Павла Петровича, кроме того — четыре судейские ложи и трибуны. Лучшие архитекторы составляли проект, в том числе Валлен-Деламот и Антонио Ринальди.

Ринальдиевский вариант амфитеатра понравился государыне более других и был воплощен ко дню праздника. Пятью уступами возвышались места для зрителей. Поверху шла балюстрада, украшенная вазами, а барьер, обрамлявший арену, был расписан гирляндами, воинскими доспехами, львиными головами. Над живописным оформлением работали художники Гавриил Козлов и Пьетро Градиджи.

Наконец день праздника наступил. Пригласительных билетов в амфитеатр

хватило лишь для ничтожной части желающих. Жадная до зрелищ публика с раннего утра загрохотала все окрестности дворца. Казалось, сюда съехался весь Петербург. Корреспондент столичных «Ведомостей» сообщал: «Сколь великое стечение по улицам было народа, того описать невозможно; по сторонам оных, в окнах всех домов и на кровлях. Но всего торжественней казался вид Зимнего дворца, которого апартаменты, как ни велики, не токмо наполнены были зрителями во всех его этажах, но и кровли покрыты были народом».

Где-то среди этих несметных толп стоял гвардии капрал Гаврила Державин, который через полстолетия, став знаменитым поэтом, на закате дней своих будет вспоминать, как «дамы на колесницах, а кавалеры на прекрасных конях, в блистательных уборах показывали свое проворство метанием дротиков и стрельбою в цель из пистолетов».

В два часа пополудни с Адмиралтейской крепости был дан выстрел из трех пушек. Это был знак, «дабы дамы и кавалеры каждой кадрили собирались в назначенные им места».

Для участников Славянской и Римской кадрилей поставили шатры на лугу у Летнего дворца (на месте нынешнего Инженерного замка). Шефом Славянской кадрили был генерал-поручик Иван Салтыков, Римской — генерал-фельдцейхмейстер Григорий Орлов.

Две другие кадрили собрались в шатрах на Малой Морской. Шефом Индийской кадрили был упомянутый директор Карусели Петр Репнин, а Турецкой — лейб-гвардии Преображенского полка премьер-майор Алексей Орлов.

Целых два часа ушло на облачение в тяжелые, яркие, сверкающие золотом и самоцветами карусельные костюмы. Десятки камердинеров и горничных шнуровали, подтягивали, закалывали, драпировали туалеты из вышитых шелков, бархата, парчи. Куаферы подвивали и пудрили локоны. Конюхи в последний раз проводили щеткой по лоснящейся шерсти красавцев коней, проверяли сбрую, поправляли перья султанов.

В четыре часа второй пушечный залп послужил сигналом дамам «вступать на колесницы», кавалерам садиться на лошадей, а зрителям, имеющим билеты, занимать места на скамьях амфитеатра.

Тем временем в дворцовых экипажах подъехали двенадцать судей «для каждой кадрили по три персоны, которые были из знатнейших чинов армии». Как только они вступили в амфитеатр, поставленные с четырех сторон музыканты сделали им «салютацию трубами и литаврами». Судьи расселись в отведенных им ложах. Торжественно прикатил со своим штатом главный судья — старейший фельдмаршал в Европе, недавно возвращенный из ссылки — Христофор Миних. При его появлении «музыка честь ему отдавала до тех пор, пока он занял свои кресла в трибуне, посреди амфитеатра устроенной».

На это ушло еще полчаса. И вот в половине пятого прозвучал третий пушечный выстрел, «по которому все четыре кадрили вступили в марш». Славянская и Римская двигались от Летнего дворца по Большой Миллионной, а Индийская и Турецкая показались со стороны Невского проспекта. Пока необычное шествие приближалось к Дворцовой площади, Екатерина и Павел Петрович заняли свои ложи, расположенные на разных концах амфитеатра.

Все было рассчитано до минуты, и кадрили одновременно появились в



В. Эриксен.
Портрет
Алексея Орлова
в карусельном
наряде. Холст, масло.
1766 г.

воротях. Всадники и колесницы с дамами и их возницами остановились за довольно высоким барьером. Любопытную подробность сообщает современник: «Когда кадрили стали уже входить в амфитеатр, тогда музыка звук громкий и по роду многих нововымышленных инструментов никогда не слышанный произвела, ибо все музыкальные инструменты вид имели в древности описываемый, а потому и мелодию издавали по свойству каждого народа древним ополчениям приличную».

Внезапно все стихло. Екатерина подала обер-церемониймейстеру знак начинать, и он выехал из-за барьера. Миних махнул трубачам. Звонкая медь пропела сигнал, и состязания начались.

Сначала появились дамы на золоченых колесницах, в золотых доспехах по корсажу и в блистающих драгоценными камнями головных уборах с пышными плюмажами из страусовых перьев.

Возничие гнали лошадей, а благородные участницы состязаний метали дротики в расставленные цели.

О том, как выглядели дамы, дает представление портрет Анны Петровны Шереметевой — внучки петровского фельдмаршала, получившей третий приз

В. Эриксен.
Портрет
Григория
Орлова
в карусельном
наряде.
Холст, масло. 1766 г.



на этой Карусели. В правой руке у нее дротик, левой она придерживает рукоять палаша, украшенную львиной головой.

Впрочем, не легче было и кавалерам, выехавшим следом за дамами на своих породистых лошадях. Их доспехи, одежда, плащи, оружие весили много килограммов.

Посмотрите на портреты братьев Орловых: Григория в виде древнеримского всадника, каким его представляли россияне XVIII века, и Алексея в столь же фантастическом костюме сарацина. Каково им было в жаркий летний день биться турнирным оружием и на всем скаку поражать цель из пистолета или копьем?!

Но, видно, не зря пословица утверждает, что надо страдать, ежели хочешь быть красивым.

Участники Карусели стремились превзойти друг друга в роскоши туалетов. Как утверждал обозреватель «Санкт-Петербургских Вестей», «зрители увидели переливающуюся гору богатства и изобилия в драгоценных камнях и всякого рода кавалерских и конных золотых и серебряных уборах. Одевание кавалеров богато блистало драгоценными камнями, но на

дамских уборах сокровища явились неисчетные: словом, публика увидела бриллиантов и других родов камней на цену многих миллионов».

По окончании все поехали в Летний дворец, где участники состязаний предстали перед Екатериной II. Миних говорил речь, в которой упомянул, что Карусель устроена «дабы знаменитейшее дворянство имело случай оказать свое проворство в доспехах военных». Потом пажи на золотых подносах вынесли богатые «прейсы» для награждения победителей. Все призы были украшены бриллиантами, а раздавала их занявшая первое место среди дам молоденькая графиня Наталья Петровна Чернышева. Вскоре она вышла замуж за князя Голицына и была известна под прозвищем сначала «Венеры Московской», потом «Усатой княгини», а много позднее послужила Пушкину прототипом Пиковой дамы.

После раздачи призов и ужина во дворце «бал в масках» длился до пяти часов утра.

Праздник имел столь великий успех, что его повторили 11 июля с теми же участниками. И снова победительницей среди дам была единодушно признана Чернышева. А среди кавалеров первенство оспаривали два брата Орловы. Мнения судей разделились, и окончательное решение отложили до следующего дня.

В третий раз явились братья «в бронях и ополчении кавалерских» перед публикой и императрицей, чтобы «определить свой жребий». Очевидцы уверяют, что оба были хороши, но судьи все же отдали предпочтение Григорию, гарцевавшему в уборе «римского воина» на гнедом коне. Главный судья, помимо первого приза, вручил ему еще и лавровую ветвь.

Публика заволновалась, потому что атлетически сложенный «сарацин» на белом арабском скакуне имел немало поклонников и еще больше поклонниц. А потому «для оказания апробации» также и Алексею Орлову дамы, «имевшие на уборах своих букеты из натуральных цветов, каждая по несколько цветков его сиятельству от себя с поспешностью подали».

Чтобы увековечить образы любимцев Екатерины в связи с их турнирными победами, датский художник Вигилиус Эриксен написал их большие парадные портреты в карусельном облачении. Эти портреты дают нам представление не только о характере промелькнувшего праздника, но и о господствовавшем тогда художественном направлении. Костюмы еще всецело подчиняются вкусам барокко: тяжелые ткани, динамичные драпировки, фонтаны из страусовых перьев, изобилие ювелирных украшений — все это «тянет» к уходящему декоративному стилю. Все в движении: скачут кони, развеваются их гривы и хвосты, взметнулись плащи всадников. Только лица спокойны и светски любезны. Придворный живописец не мог изменить требованиям этикета. Весь антураж говорит о том, что традиции барокко еще не ушли в небытие, они еще совсем рядом.

Первой менялась архитектура. На «карусельных» портретах хорошо видны части амфитеатра. Прежде всего нова сама форма. Амфитеатры были характерны для античности, а потом почти исчезли.

И вот Ринальди, который у себя на родине видел их развалины, возрождает эту форму под северным петербургским небом. И назначение подходящее: пусть это не бой гладиаторов, а турнир благородных рыцарей, однако состязание на колесницах несколько напоминало конские бега древних. Ринальди одним из первых в России обратился к архитектуре античности.

А в декоративном оформлении барьера мы видим излюбленные ринальдиевские «провисающие» гирлянды, которые можно найти в отделке Гатчинского и Мраморного дворцов. Форма ваз на верхней балюстраде тоже не раз варьировалась этим автором. Словом, несохранившийся амфитеатр был типичным образцом раннего классицизма в русском зодчестве.

Праздники — одна из сторон культурной жизни общества, о них не только интересно, но и полезно знать, чтобы полнее представить себе уровень культуры и направление искусства того или иного времени.

Прошло двадцать пять лет после Карусели. Весной 1791 года был назначен грандиозный праздник, о подробностях которого мы узнаем из описания Державина.

Садясь в карету, Гаврила Романович велел кучеру ехать к новому дому князя Потемкина, что возле казарм Конной гвардии. Нескончаемый поток экипажей скоро потянется к нему, потому что здесь сегодня, 28 апреля, «светлейший князь Тавриды» устраивает великолепный праздник в честь победы русского оружия над турками, в честь взятия считавшейся неприступной крепости Измаил. Три тысячи пригласительных билетов разослали наиболее родовитым жителям Петербурга.

Державин ехал не торопясь, задолго до пяти часов, на которые назначен съезд гостей. Впрочем, он не был обыкновенным гостем, а принадлежал к другой, тоже многочисленной группе людей, подготовивших то, что должно сегодня произойти на празднике.

В заранее составленной обширной программе вечера предусмотрено все: торжественное появление Екатерины II, спектакли, танцы, хоры, иллюминация, ужин. Державину, находившемуся тогда в зените своей поэтической славы, Потемкин поручил написать стихотворный текст для четырех хоров. Заказчик остался ими очень доволен и, теша свое безграничное тщеславие, попросил поэта увековечить грядущий праздник, сделав его подробное описание. И вот Державин едет, чтобы присутствовать при том, как Потемкин превзойдет сам себя в расточительности и роскоши.

Поэт хотел до наплыва гостей без толкучки, шума и помех походить по дому. Ему очень нравился этот дом, который, конечно, правильнее бы называть дворцом; но это еще предстоит: вскоре после смерти Потемкина его купят в казну и назовут Таврическим дворцом. Далековато ехать к нему — построен на окраине, почти за городом, но зато стоит просторно, и за ним раскинулся прекрасный сад.

Карета Державина проехала вдоль Фонтанки, свернула на Невскую перспективу, еще поворот — и покатила по Литейной улице. Здесь тихо и провинциально. За окном кареты промелькнули покрытые ранней зеленью старые деревья Итальянского сада, сильно разросшиеся со времен Петра. А потом пошли небольшие, в основном деревянные обывательские дома, обнесенные палисадами, за которыми курчавились кусты и проглядывала черная земля огородов. Ближе к Неве постройки приобрели иной характер: четкими рядами стояли казармы гвардейского Преображенского полка, по обе стороны теснились казенные здания Литейного двора, который замыкал своей башней перспективу улицы. По правую руку темнело массивное, мрачноватое здание Арсенала, выстроенное лет двадцать тому назад.

За поворотом блеснула Нева; Державин заметил, что проехали Шпалерную мануфактуру, а потом перестал обращать внимание на окружающие



Портрет
Григория
Потемкина. Холст, масло.
1780-е гг.

дома: впереди, затмевая все вокруг, сверкая лазурью, белизной и золотом, словно сказочный город, высился Смольный монастырь. Как зачарованный смотрел Гаврила Романович на эту приближающуюся красоту, такую знакомую и каждый раз по-новому восхитительную. Он даже удивился, почему стоят лошади, но, спохватившись, вылез из кареты на площади перед домом Потемкина.

По распоряжению князя здесь было назначено народное гулянье: специально построили качели, поставили столы и прилавки, на которых уже приготовили для раздачи простолюдинам шляпы, кушаки, чулки, сапоги, а также разную снедь и напитки. Посредине возвышался небольшой, украшенный зеленью деревянный помост для духового оркестра, звуки которого возвестят начало торжества.

Большая площадь раскинулась до самой Невы где полным ходом шли

Е. Каменев.
Портрет
И. Е. Старова.
Холст, масло. 1794 г.



работы по сооружению гранитной пристани. По краям площади цепь полицейских сдерживала напор толпы. Гулянье начнется при появлении императрицы, а пока люди смотрели на все соблазны издали, им предстояло еще немало потолкаться здесь на пронизывающем ветру, и полицейские пытались водворить хотя бы какой-то порядок в передних рядах.

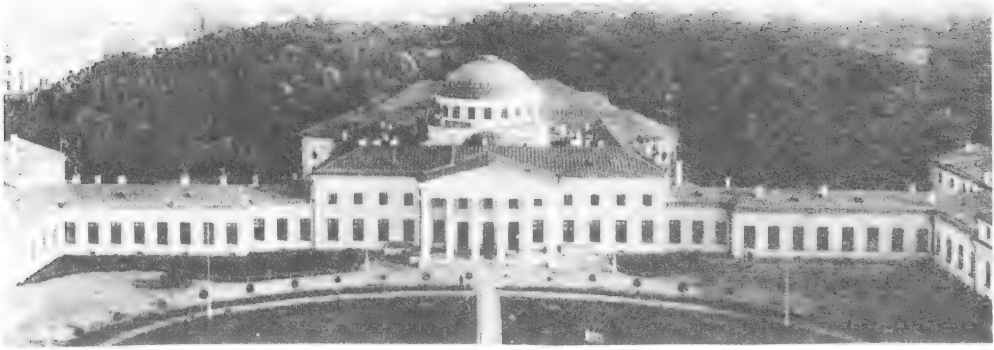
Державин отпустил кучера и пошел к главному входу. Он знал, что дом недавно построен по проекту одного из самых знаменитых русских зодчих, воспитанника Академии художеств, Ивана Егоровича Старова. Знал он также, что знакомые ему архитекторы — Николай Александрович Львов и прочно обосновавшийся в России итальянец Джакомо Кваренги высоко ценят талант этого мастера. От них Державин наслушался рассуждений о пропорциях, о замечательных образцах античного искусства, о простоте, ясности и величавости.

Снаружи дом прост до такой степени, до какой только может быть доведена простота, и тем не менее он производит впечатление особой значительности. Державин попытался понять, чем же достигается такое впечатление и, не входя в подъезд, прошел вдоль фасада, а потом отошел еще дальше, к Неве, чтобы охватить взглядом все здание. Отсюда ясно было видно, что построено оно «покоем», боковые корпуса, поставленные перпендикулярно к главному, ограничивают парадный двор перед домом. Архитектор свободно вытянул здание по горизонтали, широким размахом раздвинул боковые крылья, в классической ясности уравнил массы и умелой рукой большого художника расставил акценты. Прежде всего взгляд задерживается на центральной части здания. Сразу видно — это основной объем, который крепко держит всю композицию. Выделяется он и своей высотой, особенно рядом с одноэтажными галереями, ведущими в боковые флигеля. Но главное торжественное звучание придают ему мощный шестиколонный римско-дорический портик под фронтоном и великолепный по очертаниям пологий купол. Корпуса, расположенные по сторонам, тактично и выразительно вторят основной мелодии.

Гаврила Романович достал из кармана парадного кафтана записную книжку и карандашом записал для памяти несколько строк, из которых потом дома за письменным столом родилось такое описание внешнего вида дворца: «Пространное и великолепное здание не из числа обыкновенных. Кто хочет иметь об нем понятие, прочти, каковы были загородные дома Помпея

Таврический дворец. Вид со стороны Невы. Гравюра. 1783—1789 гг.





Таврический дворец. 1783—1789 гг.

и Мецената. Наружность его не блистает ни резьбою, ни позолотою, ни другими какими пышными украшениями: древний изящный вкус — его достоинство; оно просто, но величественно». Слово найдено! Просто, но величественно — вот он, символ новой веры в искусстве, основная заповедь классицизма.

Холодный ветер с Невы трепал листки записной книжки, забирался под расшитый кафтан, под шелковый камзол, заставлял поеживаться, гнал с берега. Чаше стали подъезжать кареты с гостями, усилилась суета на лугу. Пора идти в дом и все внимательно примечать, чтобы не упустить чего значительного при описании праздника. Но прежде захотелось хоть ненадолго заглянуть в сад, о котором знал, что он запланирован в новом вкусе большим мастером садового искусства Гульдом.

Сад за домом был не очень велик (вдвое меньше современного Таврического сада), почти половину его занимал пруд неправильных очертаний с берегами, выстланными камнем и мхом. Искусственный водоем выглядел как естественный. Садовник хотел добиться впечатления «натуральности» в целом при разбивке сада. Всякая деталь строго продумана, но нигде никакого «регулярства» и прямолинейности. Чтобы оживить пейзаж, землю, вынутую из пруда, использовали для «возведения» холмов, прямо протекавшему ручью придали извилистое течение, устроили крошечный водопад. Деревья посажены то поодиночке, то живописными группами, между ними вились дорожки, обрамляя поляны, покрытые молодой травой. По границе сада Гульд насадил плотную зеленую изгородь, отделявшую усадьбу князя от окружающих строений.

Отсюда дом выглядел иначе, нежели со стороны приезда. Центральная, сильно выступающая вперед часть здания была легкая, почти прозрачная благодаря огромным окнам, высотой в два этажа, разделенным лишь узкими перемычками. По ту сторону окон, в доме, тоже сад — Зимний, и только застекленные плоскости разделяли эти два сада, как бы вставшие один в другой. Справа и слева на фоне золотистых стен четко рисуются ионические портики, отмечающие входы в дом из сада. Эти стройные, изящные колонны хорошо гармонируют с пейзажным парком и вносят новую лирическую ноту в звучание архитектуры дома.

Не без оснований считали, что дорический — это «важность и твердость

изображающий» ордер, а ионический сочетает «скромную красоту и тонкую приятность». Соответственно архитектор и разместил их на главном и садовом фасадах.

Внезапно до слуха Державина донесся сильный многоголосый шум, и он, думая, что это народ приветствует уже приехавшую Екатерину, заторопился к главному подъезду. Но, едва выйдя на площадь, понял, что причина необычного шума в чем-то ином, совершенно никем не предвиденном. Перед домом была полная сумятица: столы перевернуты, с прилавков исчезли приготовленные подарки; полицейские, усердствуя сверх меры, били кого попало. Люди сломя голову бежали кто куда. Потом Державину рассказали, что чью-то карету приняли за императрицыну, сочли, что пора начинать праздник, и голодные, замерзшие люди, прорвав цепь стражи, кинулись на заманчиво разложенные подарки и угощение. Но тут на них бросились опомнившиеся полицейские, и через несколько минут разгромленная площадь опустела.

Вскоре трубы возвестили о приближении императрицы, и из дома вышли навстречу ей гости в маскарадных костюмах. Впереди — хозяин. Поверх алого кафтана накинута епанча из драгоценных черных кружев. Костюм Потемкина произвел большое впечатление на гостей, один из них вспоминал потом: «Всюду, где только на мужском одеянии можно было употребить бриллианты, оные блистали. Шляпа его была оными столько обременена, что трудно стало ему держать оную в руке. Один из адъютантов его должен был сию шляпу за ним носить».

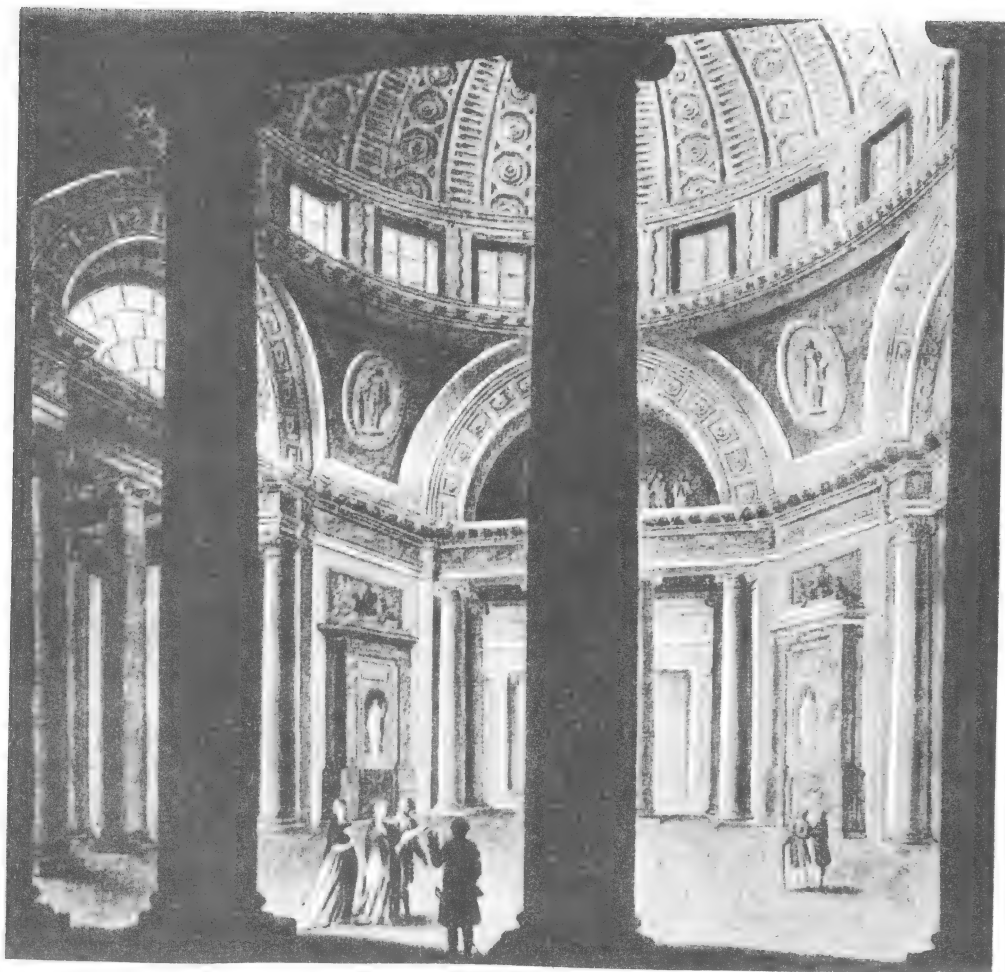
Потемкин помог Екатерине выйти из кареты и повел ее в дом; рядом тотчас выросла стройная фигура молодого красавца, нового всемогущего фаворита Платона Зубова, за ними двинулась толпа гостей. Державин пошел следом и очутился в больших квадратных сенях, отделенных аркою, напоминающей триумфальные врата, от первого парадного зала.

Насколько дом прост, даже строг снаружи, настолько внутри все блистательно и пышно. Сквозь арку сеней виден зал, полный света, льющегося сверху из многочисленных окон в барабане купола. Под звуки музыки Екатерина в сопровождении придворных прошла в этот зал и остановилась. От соседних помещений он отделялся не стенами и дверями, а стройными ионическими колоннадами, мимо них взгляд скользил вглубь, наталкивался на новые ряды колонн, образующих далекие перспективы.

Сановные гости восхищенно разглядывали отделку этого зала под куполом: необычайной красоты фаянсовые печи, расписанные под лазурит и украшенные скульптурой, декоративные вазы, урны и «кукол» японского фарфора на балюстрадах хоров.

Отменно хороша и стенная роспись: изящные медальоны и орнаментальные полосы подчеркивали архитектурные формы, но в иных случаях «перспективная живопись» представляла «отдаленные виды, освещенные мерцающим светом, который, — по словам нашего историографа, — вдыхал некий священный ужас».

Как ни прекрасен этот зал, он только проходной, и Потемкин уверенно направил поток гостей сквозь колоннаду, противоположную входной, в следующее, центральное помещение дома. Это — первый в истории русской архитектуры белоколонный зал. Вскоре он станет традиционным, но и знаменитый зал Смольного архитектора Кваренги, и не менее известный Колонный



Таврический дворец. Зал под куполом. Акварель. 1783—1789 гг.

зал в Москве архитектора Казакова, и тысячи безвестных белоколонных залов в дворянских собраниях и барских усадьбах по всей Руси созданы позднее и, конечно, с учетом опыта Старова.

Однако предоставим слово Державину, лучше его никто не передаст впечатления, которое производил на современников этот зал: «При первом шаге представляется длинная овальная зала, или, лучше сказать, площадь, пять тысяч человек вместить в себя удобная и разделенная в длину в два ряда еще тридцатью шестью столпами. Кажется, что исполинскими силами вложена в ней вся природа».

Поэт всегда останется поэтом, и Державин сложил о зале стихи:

Великолепные чертоги
На столько расстоят локтях,

Что глас трубы в ловецки роги
Едва в их слышится концах.
Над возвышенными стенами,
Как небо, наклонился свод;
Между огромными столпами
Отворен в них к утехам вход.

Другой, не столь эмоционально настроенный гость описал это помещение более объективно: «Пусть представят себе зал, имеющий более ста шагов длины и соответственную ширину, обставленный двойною колоннадою колоссальных столпов... В самом зале нет никакого убранства, ни мебели, так как он назначен для больших празднеств; но в обоих полукружиях, которые вдаются в боковые стены и служат окончанием колоннад, стоят вазы из каррарского мрамора, соответствующие своей огромностью и изяществом величине и великолепию всего, что их окружает». И еще: «Исправное согласие вышины с шириною сего зала и его чрезмерною длиною составляет мастерское произведение зодчего искусства».

Полукружия по концам зала были отведены: одно — для Екатерины и самых почетных гостей, другое — для оркестра, которым дирижировал добрый знакомый Державина талантливый композитор и капельмейстер Иосиф Козловский. Он заведовал музыкальной частью праздника и был автором исполнявшихся в тот день музыкальных пьес.

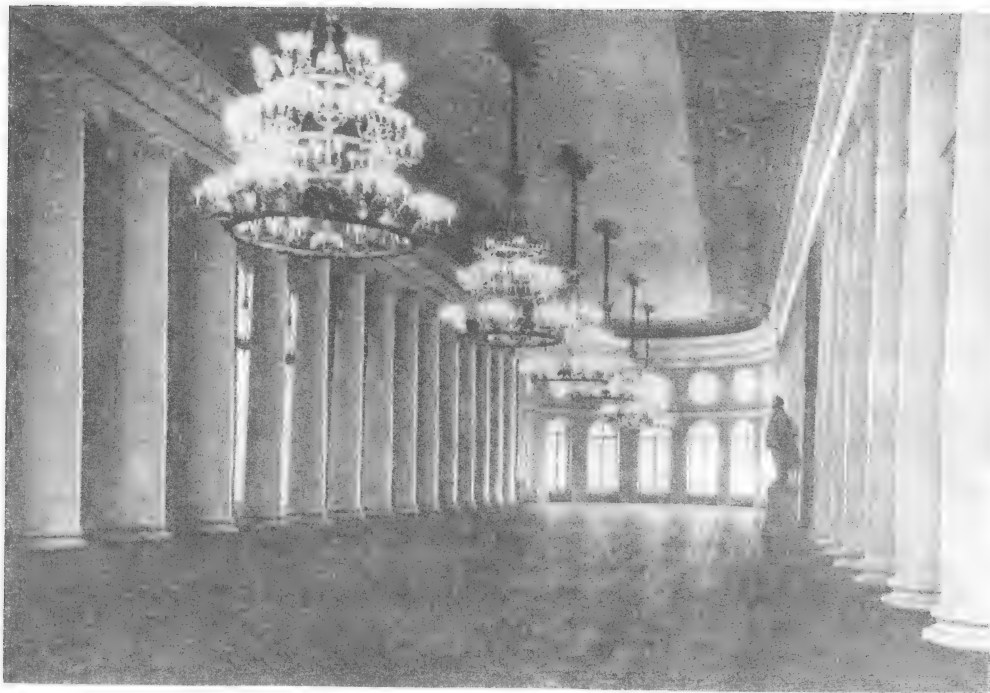
Едва высокие гости расселись, а остальные встали по сторонам, освободив середину, по всему залу разлилась «торжественная гармония», и Державин услышал в исполнении великолепного хора свои стихи, положенные на музыку Козловским.

При первых звуках музыки в зале появились двадцать четыре пары танцующих — молодые представители самых знатных русских семейств во главе с великими князьями Александром и Константином. Зрелище — блистательное в прямом и переносном смысле; молодежь, обученная лучшим танцмейстером Пиком, танцевала прекрасно, и все были одеты «в белое платье столь великолепно и богато, что одних бриллиантов на них считалось более, нежели на десять миллионов рублей». Потом хозяин пригласил гостей в театр, устроенный в одном из боковых крыльев дома.

Тем временем слуги начали зажигать тысячи светильников самых разных форм. И по мере того как дом наполнялся светом, все кругом как бы меняло очертания, приобретало другой образ. Видно, немало художников и мастеров потрудились над изготовлением всех этих люстр, лампад, подсвечников! Чего здесь только не было!

В концах большого зала висели две бесценные люстры из черного хрустала. Кроме того, здесь находилось еще 56 люстр — по середине потолка и в узких проходах между рядами колонн, причем в каждой горело не менее шестнадцати восковых свечей. Помимо свечей, зал освещали пять тысяч стеклянных и фарфоровых лампад: одни из них, белые, светлой линией обводили карниз, другие, цветные, наподобие лилий, роз, тюльпанов, висели гирляндами между колонн. Постепенно весь зал засиял и зашверкал.

Подобная иллюминация была устроена во всех прилегающих помещениях, и сведущие люди уверяли, что этим вечером в доме горело 140 тысяч лампад и 20 тысяч свечей. Рассказывали также, что по распоряжению управ-



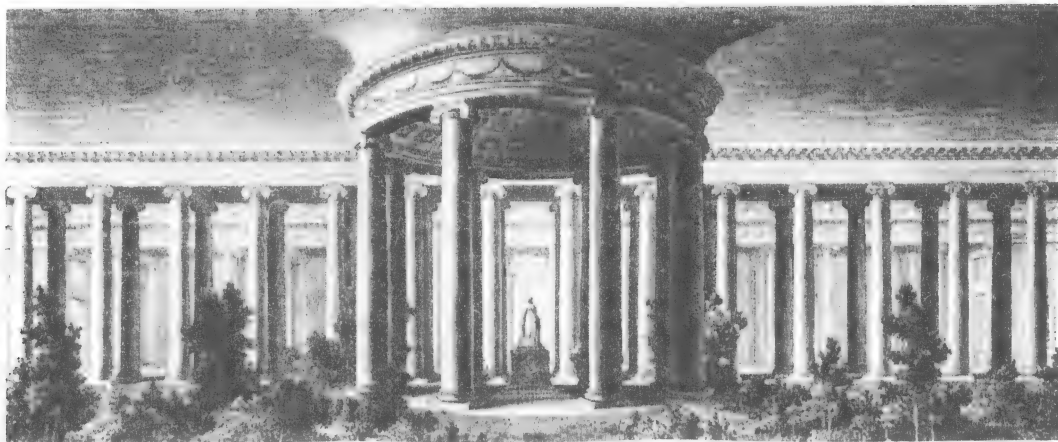
Таврический дворец. Белый зал. 1783—1789 гг.

ляющего князя заблаговременно скупили весь воск в Петербурге и окрестностях и даже посылали за ним в другие губернии.

Сотни слуг занимались освещением, но все равно на это ушло столько времени, что театральное представление, намеренно затянутое, окончилось. Гости стали выходить из театра, как только князю дали знать, что иллюминация подготовлена. Потемкин пригласил императрицу в соседний с залом Зимний сад.

Это было еще одно чудо, поразившее общее воображение. Густая зелень сада проглядывала сквозь ряды белых колонн, но «с первого взгляда,— писал Державин,— усомнишься и помыслишь, что сие есть действие очарования, или, по крайней мере, живописи и оптики; но, приступив ближе, увидишь живые лавры, мирты и другие благорастворенных климатов древа, не токмо растущие, но иные цветами, а другие плодами обремененные. Под мирною тению их инде, как бархат, стелется дерн зеленый; там цветы пестреют, здесь излучистые песчаные дороги пролегают, возвышаются холмы, ниспускаются долины, протягиваются просеки, блистают стеклянные водоемы. Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии».

Действительно, Зимний сад был подлинным произведением искусства. Посетивший его современник писал, что величина его «вшестеро больше, нежели славного Зимнего сада в Эрмитаже императорском; расположен был оный также в английском вкусе, но несравненно лучше». В простенках между



Таврический дворец. Зимний сад. Акварель. 1783—1789 гг.

окнами были написаны деревья, и создавалась иллюзия, будто сады в доме и снаружи сливаются, образуя единое целое.

Почти в центре Зимнего сада стоял павильон-ротонда из восьми колонн, посреди которых высилась прекрасная мраморная статуя Екатерины Законодательницы, исполненная Федотом Шубиным. Заказывая эту статую, Потемкин хотел видеть императрицу в образе благосклонного щедрого божества, и скульптор создал полупортрет-полусимвол просвещенной монархини, которая правой рукой указывает на раскрытую книгу законов, а левой держит опущенный скипетр. Сзади в складках горностаевой мантии как бы спрятавшие подальше корона, держава и щит с двуглавым орлом, а спереди, у ног повелительницы, опрокинутый рог изобилия, из которого щедрым потоком высыпаются монеты и орденские кресты... Гости любовались статуей и понимали ее смысл в меру своего разумения.

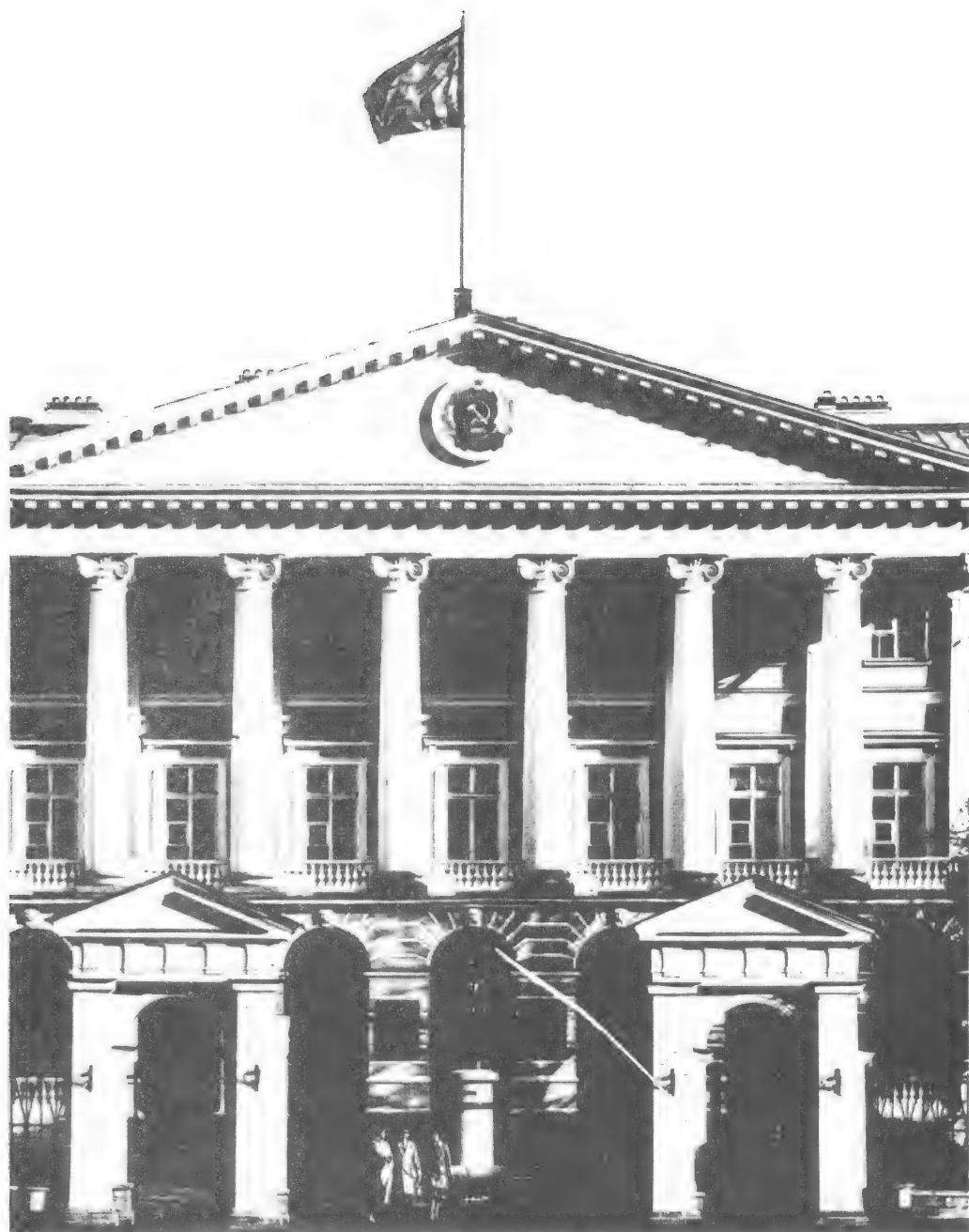
Здесь они стали свидетелями того, как Потемкин, бросившись на колени перед Екатериной, благодарил ее за все милости. Князь был достаточно умен, чтобы понять: его звезда закатывалась. И этот праздник он придумал, как попытку удержать расположение царицы, но уже видел: все напрасно.

А праздник продолжался. Снова гремел оркестр, начался общий бал. Гости постарше расселись за ломберные столы в роскошно отделанных комнатах. Потом следовал ужин, столь же великолепный, сколь обильный. И новый сюрприз: столы на шестьсот персон сервированы на месте, где еще недавно был театр. Подъемные полы, раздвижные стены и разные манипуляции, непостижимые для непосвященных, привели всех в восторг и повергли в изумление. Золотые и серебряные сервизы, драгоценный фарфор и хрусталь в изобилии сверкали на столах и звенели в руках гостей. Вскоре после ужина Екатерина уехала, но и без нее бал продолжался до утра.

Изысканная роскошь дома, где любой пустяк был художественным произведением, весь шумный и красочный праздник, стоивший Потемкину, по официальным подсчетам, двести тысяч рублей, а на самом деле много больше,— все это произвело на Державина огромное впечатление, взволновало его, даже вдохновило. Однако при описании праздника его тревожила одна

мысль: «Без сомнения, князь ожидал себе в том описании великих похвал, или, лучше сказать, обыкновенной от стихотворцев сильным людям лестии». Это подразумевалось само собой, но из этого ничего не вышло. Державин воздал должное красоте дома, ставшего на долгие годы классическим образцом, которому в той или иной мере подражали русские архитекторы конца XVIII века, но не воспел доблестей хозяина, не превознес его, не сравнил с героями древности, и Потемкин ему этого не простил.

А дворец, воплотивший в себе лучшие и характерные черты строгого классицизма в нашем зодчестве, до сих пор украшает город на Неве.



Поклонники Палладио

Прежде всего решим, что мы будем иметь в виду под словом «поклонники», вернее, уточним, кого будем иметь в виду. Это слово употреблено нами не в том смысле, в каком А. Н. Островский написал пьесу «Таланты и поклонники». Наши Поклонники — сами Таланты, да еще какие! Действительно с большой буквы. Вот имена главных из них: Джакомо Кваренги, Чарльз Камерон, Николай Львов.

О них написаны книги. Без них немислим любимый Пушкиным «строгий, стройный вид» Петербурга. Наша задача на нескольких частных примерах выяснить, что сделали эти зодчие для русской архитектуры и какое отношение имеют к Палладио. Тем самым мы ответим еще на один вопрос: что общего было между этими архитекторами разных национальностей — итальянцем, шотландцем и русским?

Все они безоговорочно считали Андреа Палладио, жившего в XVI веке и строившего, главным образом, в северной Италии — в Венеции и Виченце, самым замечательным, самым талантливым зодчим. Они восхищались его виллами и почти наизусть знали его трактат «Четыре книги об архитектуре», где были помещены обмеры многих прославленных дневнеримских сооружений, а также чертежи строений самого Палладио. Изданный впервые еще при жизни архитектора в 1570 году, трактат вскоре стал настольной книгой всех, занимающихся архитектурой.

Уже будучи зрелым мастером, Кваренги в письме другу из Петербурга признается, какую роль сыграл в его жизни трактат Палладио: «Вы никогда не поверите, какое впечатление произвела на меня эта книга. С тех пор я думал только о том, чтобы изучить столь многочисленные памятники велико-

лепной постройки, находящиеся в Риме, на которых можно научиться хорошим и современным приемам».

А ведь в юности до знакомства с этой книгой Кваренги мечтал стать живописцем. Он даже специально учился писать маслом и на всю жизнь остался великолепным рисовальщиком. Однако после знакомства с творчеством Палладио архитектура захватила молодого человека целиком. Один знакомый писал о нем: «Его зовут Кваренги, но он лучше известен как «тень Палладио» — прозвище, данное ему за его страсть к этому великому архитектору, и он обычно так подписывается на визитных карточках, оставляемых друзьям».

Что же привлекало в Палладио зодчих второй половины XVIII столетия? На этот вопрос нам ответил Львов в предисловии к сделанному им переводу книги Палладио: «Давно между возобновителей чистой Архитектуры определено ему первое место. Наперсник вкуса и судья художеств называет его Рафаэлем в Архитектуре; пользу творения его оправдают многочисленные оного переводы, в разные времена и у разных народов изданные; а славу его утверждают собственного творения его монументы, в которых чистота вкуса, соразмерность частей, выбор украшений, составляющие общий изящный вкус, сделали Палладия всех просвещенных народов общим Архитектором».

Называя Палладио «возобновителем чистой Архитектуры», Львов подтверждает его причастность к искусству Возрождения — возрождения античности.

Павел Муратов, искусствовед начала XX века, нашел очень точные и поэтичные слова для характеристики Палладио: «Античный мир был для Палладио живым организмом, и архитектура была не утратившей жизни оболочкой этого мира. Этот теоретик архитектуры воспринимал свое искусство природно, стихийно, почти чувственно. Вилла и дворец были для Палладио столь же органичны, как свободно растущее дерево и живой человек».

Да, симметрия зданий Палладио перекликалась с симметрией человеческого тела. Построенный им дом был целен, закончен и в известной мере самостоятелен, подобно живому существу. Каждая его постройка так же особенна и своеобразна, как живой человек. Хотя все они имеют родственные черты, как дети одного отца.

Он искал и находил вдохновение в сооружениях Древнего Рима, но никогда не копировал античных оригиналов. Пусть еще раз о нем скажет Муратов: «Он изучал древность и постиг ее тайну так, как не могли того сделать его предшественники. Он не стремился похитить у Рима готовые эффекты форм, как хотели одни, или вырвать у него секрет славы, о чем мечтали другие. Организм древней архитектуры он изучал солидно, терпеливо, внимательно и бескорыстно. Он жил в убеждении, что это не чья-то чужая архитектура, рядом с которой возможна какая-то иная, но что это вообще единственная возможная и нужная архитектура».

Действительно, сделанные им обмеры античных памятников свидетельствуют не только о добросовестности, но о влюбленности в искусство древних. И все-таки обмеры не были для Палладио самоцелью, они были хорошей школой и останутся такой школой еще для многих поколений зодчих. Форум Траяна и термы Каракаллы, базилика Максенция, триумфальные арки Тита, Септимия Севера, Пантеон, Колизей, храм Весты и Марса Мстителя — все сохранившиеся в руинах древнеримские памятники изучались и в XV и в

XVIII веках, изучаются поныне. Но далеко не каждому изучавшему удалось так проникнуться их духом и в то же время сохранить собственную индивидуальность, как это сумел Палладио. «Никакой другой архитектор,— продолжает Муратов,— не был так чужд шаблону и постоянной формуле. Каждое свое здание Палладио решал наново, не только в общем, но и в частности. Гениально одаренный чувством пропорции, он поражает крайним разнообразием своих пропорций. Вариации меры в его колоннах и его ордерах неисчерпаемы, расчленения фасадов и деление планов всякий раз «изобретены» им по-иному. Палладио ни разу не повторил самого себя, и в то же время все, что им создано, могло быть создано именно им и только им одним. В этом истинная классичность его искусства, искавшего и нашедшего единство в многообразии... Законы архитектуры живут в душе Палладио так же инстинктивно, как живет в душе Пушкина инстинктивный закон стиха...»

Что же все-таки взял Палладио от античности? Прежде всего — архитектурный ордер как художественную систему, пропорциональную зависимость в расположении частей здания. А отсюда закономерно вытекает особая любовь Палладио к колоннам, портикам, аркадам.

Главные фасады древнеримских храмов, как правило, оформляли четырех-, шести- или восьмиколонными портиками под треугольными фронтонами. Палладио перенес эту композицию на фасады своих вилл. Иногда центральную часть особняка он увенчивал куполом, частные дома становились «храмовидными». Это последнее слово придумал Державин и употребил его в отношении современных ему русских усадебных домов. В самом деле, мало-мальски уважающий себя русский помещик хотел иметь дом с портиком под фронтоном, а еще лучше — с куполом и бельведером.

Таков в общих чертах путь от античной архитектуры к русскому классицизму XVIII века. Конечно, в каждом конкретном случае были свои особенности, но в целом европейские архитекторы, в том числе и русские, воспринимали античное зодчество не непосредственно, а как бы в переложении мастеров эпохи Возрождения, в первую очередь — Палладио.

Только не надо говорить и даже думать о простом подражании. Палладио строил так, как ему казалось должны были строить мастера Древнего Рима, если бы жили в его время и перед ними стояли бы те же задачи.

Созданные им виллы просты и красивы. Основной объем дома чаще всего связан прямыми или идущими по дуге галереями с боковыми флигелями. Перед домом — парадный двор, за домом — сад.

Объемы органично вырастают из планов, которые позволяют создавать почти бесконечное количество вариантов. Неудивительно, что все это пленяло архитекторов, приезжавших из разных стран учиться в Италию. И трудно сказать, что восхищало их больше: остатки ли подлинных античных сооружений, которые они тщательно обмеряли и зарисовывали, или хорошо сохранившиеся гармоничные и рациональные постройки зодчих Ренессанса. Во всяком случае, эту школу прошли приглашенные в 1779 году в Россию Камерон и Кваренги, а также ездивший по делам службы в Италию Николай Львов.

Однако несмотря на то что учились они на одних и тех же зданиях, наследии прошедших эпох, каждый из них в полной мере сохранил свою индивидуальность. Это сказалось сразу же в их творчестве.

Выходец из Шотландии, Чарльз Камерон много лет прожил в Италии. Изу-

чая архитектуру древних, он особое внимание уделил термам, даже издал гравированный альбом «Бани римлян».

Это ему очень пригодилось. По приезду в Россию он должен был при Большом Царскосельском дворце соорудить так называемые Холодные бани «на античный манер». Екатерина II захотела воспользоваться тем, что при ее дворе появился архитектор, который лучше всех все знал о древнеримских термах. По ее желанию Камерон создал целый комплекс: двухэтажное здание бань содержало в нижнем этаже, вопреки названию сооружения, горячую баню с парильней, ванну с теплой водой и плавательный бассейн с прохладной. Были также комнаты для массажа и для отдыха — все, как в Древнем Риме, только на одну персону — для самой императрицы.

Сводчатые помещения скупое освещают довольно высоко расположенные полукруглые окна, их называют термальными, потому что в древности такие окна были в термах. Все здесь старались приблизить к античности, но в миниатюре. Снаружи нижний этаж облицован специально грубо отесанными квадратами желтовато-серого пудостского камня. Он смотрится как массивный рустованный цоколь. Верхний этаж по характеру отделки является полной противоположностью. Светлые оштукатуренные стены расчленены нишами, тонированными красноватым цветом, на фоне которого особенно эффектно белеют статуи, подражающие античным.

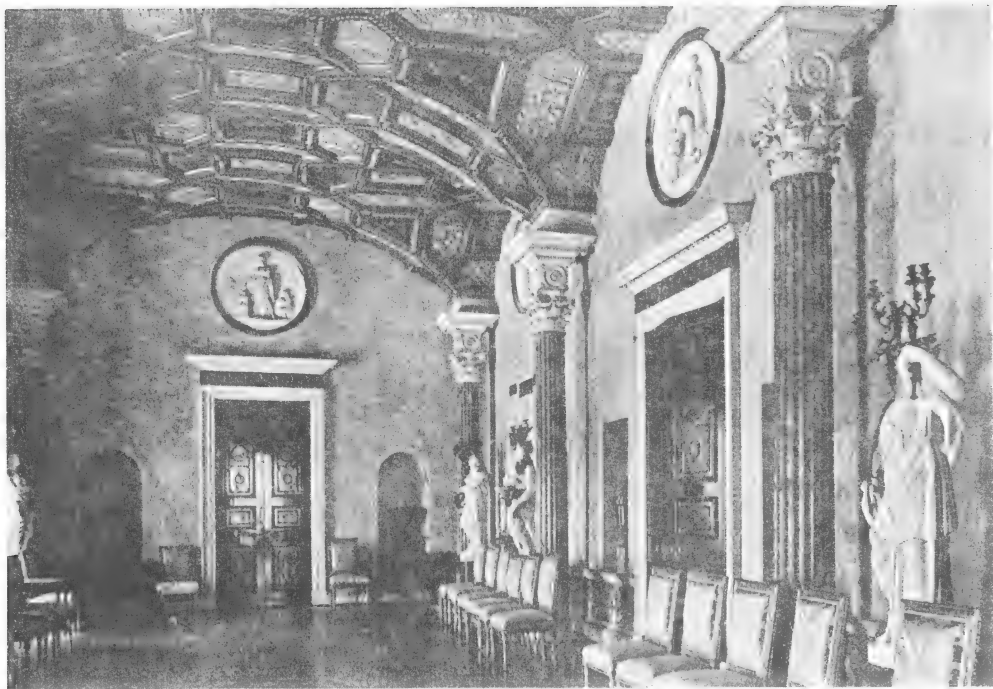
Со стороны висячего садика, устроенного на уровне второго этажа, фасад корпуса терм украшает удивительная по своей гармоничной прелести ионическая колоннада. В середине четыре колонны по дуге выступают наружу, а четыре соответственно заглублены в тело корпуса. Образуется чудесный овальный хоровод из белоснежных колонн. На них мягко и плавно опирается пологий купол. Получилась овальная лоджия, похожая на открытый храм.

Внутри помещения для отдыха Камерон отделал натуральным камнем. Два маленьких кабинета по сторонам — Яшмовый и Агатový — с редким мастерством облицованы тонкими пластинками уральских самоцветов, поэтому их иногда называют Агатовыми комнатами. Между ними больший по размеру зал отделан искусственным мрамором бледного розовато-персикового оттенка. Коринфские колонны поддерживают кессонированный сводчатый потолок. Рельефы, круглые скульптуры, каменные вазы, камин — все выполнено по рисункам Камерона, все, вместе взятое, — законченное произведение искусства.

От висячего сада перед Агатовым павильоном расходятся под прямым углом пандус — пологий спуск в парк и крытая галерея, получившая имя архитектора. Она всюду известна как Камеронова галерея.

Арочные устои пандуса и нижняя часть галереи облицованы тем же благородным по цвету и фактуре камнем, что и первый этаж Холодных бань, — пудостским известняком. Замковые камни арок пандуса украшают резные из этого же материала маски древнеримских божеств. По сторонам спуска на широких площадках стояли бронзовые копии античных статуй. Позднее их увезли в Павловский парк, а вместо них поставили вазы-курильницы.

Самое монументальное из сооружений этого ансамбля — Камеронова галерея — как бы отделяет вновь созданную часть от старого растреллиевского дворца и регулярного сада. Если смотреть от Большого пруда, стройный белый ионический периптер господствует над местностью. Необычно далеко стоящие друг от друга стройные колонны несут легкое перекрытие с низкими



Ч. Камерон. Агатовые комнаты. Интерьер. 1780—1787 гг.

широкими фронтонами. Сорок восемь каннелированных колонн, напоминающих по трактовке ордер Эрехтейона, опираются на мощный цокольный этаж. В этом этаже окна образуют аркаду, а простенки — пилоны с выступающими из их толщи рустованными пилястрами. Чем сильнее контраст между тяжестью несущей части здания и легкостью несомой, тем сильнее впечатление. Галерея создана человеком, который досконально изучил законы античной архитектуры, но думается, что лишь англичанин или шотландец мог поставить столь изысканно-тонкие колонны с такими большими интервалами. Это уже особенность восприятия классики архитекторами с Британских островов.

Колонны как бы купаются в воздушном просторе. Именно такой и должна быть галерея, предназначенная для прогулок в не слишком хорошую или излишне жаркую погоду. И какой же дивный открывается с нее вид!

И есть еще одна деталь, делающая честь гению Камерона, — это наружная лестница. Галерея длинная — пятнадцать широких пролетов между колоннами на втором этаже. Одним торцом она выходит в всякий сад, а противоположным — к лестнице в парк. Лестница хороша, когда на нее смотришь с верхней площадки. Но особенно прекрасна, когда стоишь у ее подножия. Два первых широких марша сдерживают по сторонам высокие устои, на которых, как на пьедесталах, стоят бронзовые копии Геракла и Флоры Фарнезских. А дальше лестница разделяется, скульптурно обрамляя овальную площадку, и ведет плавными изгибами к сияющим в высоте белым колоннам.

Эти постройки Камерона внесли в барочные Царскосельские сады новую тональность естественности и классической простоты.

В другой пригородной резиденции — Павловске — особенно ясно проявилась иная сторона дарования архитектора.

Совсем разные задачи стояли перед ним в Царском Селе и в Павловске. В первом случае задание было сравнительно небольшим и очень конкретным: при Екатерининском дворце построить для императрицы баню с комнатами для отдыха и галереей для прогулок. Объем работ невелик, но заказ исходил от царицы, и архитектора не ограничивали в средствах: в его распоряжение поступали любые строительные и декоративные материалы, включая натуральные уральские самоцветы.

В Павловске же предстояло на пустом месте, на высоком берегу речки Славянки, создать жилой дом-дворец для семьи наследника — великого князя Павла Петровича. Места было много, живописные холмы и долины, но денег отпускали в обрез, мастеров не хватало. Тем не менее Камерона увлекла мысль поставить здесь, среди русской природы, некий вариант палладианской виллы.

Центральный кубический объем дворца увенчан широким и пологим куполом, который несут 64 поставленных вокруг колонны. Нижний этаж рустован и решен как цокольный. Два верхних — со стороны парадного двора и парка — объединяют белоколонные коринфские портики. По проекту Камерона от главного корпуса плавной дугой расходились одноэтажные галереи,

Камеронова галерея. Лестница. 1780—1787 гг.



они заканчивались небольшими павильонами и обрамляли парадный двор. Позднее другими архитекторами галереи и павильоны были повышены на целый этаж, а к ним пристроены симметричные, изогнутые в плане корпуса, почти замкнувшие двор.

Противоположный фасад дворца возвышается над зеленым холмом, омываемым водами Славянки, которая образует здесь тихую заводь. Если смотреть с противоположного берега, можно любоваться не только стройным зданием, но и его зеркальным отражением в воде.

По образцу вилл Палладио решена симметричная планировка дворца. В середине под куполом находится круглый, освещенный верхним светом Итальянский зал. Полукруглые ниши предназначены для подлинных античных мраморных статуй, а стены облицованы искусственным мрамором. Большинство помещений дворца отделано уже не Камероном, а любимым архитектором Павла I Винченцо Бренна. Камерон одновременно с проектом дворца наметил и планировку парка — одного из самых живописных. Здесь кажется, что сама природа создала поэтические уголки, открыла чудесные виды. А на полянках, среди рощ, как будто от века тут существовавших, стоят небольшие светлые строения. О необычайном разнообразии впечатлений в Павловском парке неоднократно писал Василий Андреевич Жуковский:

Что шаг, то новая в глазах моих картина...
Там светится в кустах полускрытый храм,
И тень молодых берез решеткой по стенам
Раскинувшись, чернеет,
А там у башни мост, отважно дугой
Реку перескочив, на зыби вод белеет...

Одним из лучших созданий Камерона, без сомнения, является Храм Дружбы — круглый в плане павильон, стоящий в излучине Славянки. Он как бы во всей целостности хранит чистоту античного стиля. Цилиндрический, перекрытый куполом объем окружают шестнадцать дорических каннелированных колонн без баз. Они несут полный антаблемент, на фризе которого метопы украшены изображениями дельфинов (символ дружбы) и венков, сплетенных из виноградных лоз. Причем молодые, цветущие лозы переплетаются с засохшими, старыми.

Камерон работал в пригородах, но они были так близки к тогдашней столице, что как бы являлись ее органическим продолжением. И в свою очередь не могли не оказывать влияния на архитектуру города.

В последней четверти XVIII столетия в Петербурге строили очень много. И частные дома, и особенно общественные сооружения.

Екатерина II писала другу французских энциклопедистов Фридриху Мельхиору Гримму: «Строительное неистовство у нас свирепствует больше, чем когда-либо, и едва ли землетрясение разрушило бы столько зданий, сколько мы их воздвигаем: строительство — какая-то чертовщина, пожирающая уйму денег, и чем больше строишь, тем больше хочется строить; это прямо болезнь...» Письмо датировано 1779 годом, и в самом конце этого года очень ко времени в Петербурге появился Кваренги.

На родине в Италии он почти ничего не строил, а идей и знаний у него было много. Сразу по приезде он энергично принял участие в «строительном неистовстве». Одним из характерных его сооружений, дошедших до нашего



Ч. Камерон.
Храм Дружбы.
1780 г.

времени, по праву считается главное здание Академии наук на набережной Васильевского острова. Еще с петровского времени на Стрелке были сосредоточены порт с таможней, административный центр в здании Двенадцати коллегий и Академия наук. Для нужд последней отданы Кунсткамера и стоявший справа от нее просторный дворец покойной царицы Прасковии Федоровны, вдовы брата Петра, Иоанна.

Дворец в два с половиной этажа высотой был построен в духе того времени.

Центральный ризалит с высоким крыльцом, ведущим в бельэтаж, обработан пилястрами, а углы боковых выступов рустованы. Это хорошо видно на гравюрах середины XVIII столетия.

В 1780-х годах деятельность Академии стала особенно активной, и принадлежавших ей двух зданий уже не хватало. Кваренги поручили составить проект нового академического здания слева от Кунсткамеры. Оно получалось

симметричным бывшему дворцу Прасковии Федоровны и по своему объему должно было его уравнивать. Так архитектор и предусмотрел.

Новое здание было строго выдержано в стиле классицизма. Компактный, четкий, почти не расчлененный корпус. Фасады прорезаны простыми прямоугольными окнами без наличников. В соседних академических домах окна имели различную форму, некоторые с полукруглыми завершениями, и были расположены ближе друг к другу, чем у Кваренги.

Казалось бы, какая разница — чуть реже, чуть чаще расположены окна, так ли это важно? Еще как важно! Ведь это — ритм! Помните, мы в самом начале книги говорили, что без ритма нет архитектуры как искусства. Давайте просто посчитаем окна на главном фасаде. По сторонам едва выступающие ризалиты имеют по пять окон в каждом этаже. Между ними плоскость фасада в середине выделена великолепным восьмиколонным ионическим портиком под фронтоном. От ризалита до портика мы насчитываем по три оси да за колоннами — по семь окон в этаже. В ризалитах простенки поуже, а в средней части пошире — меняется ритм, меняется впечатление! Пять-три-семь-три-пять — есть некая гармония в этом простом соотношении чисел. А восьмиколонный портик, поднятый на облицованный гранитом цокольный этаж, звучит как полная октава.

И еще одна немаловажная деталь: зодчие эпохи барокко старались спрятать стену за разными декоративными деталями — лепными, резными, золочеными. Лучшие представители классицизма не стесняются показать стену во всей ее весомой простоте как основу здания. Это мы видели у Старова в его Таврическом дворце, видим здесь у Кваренги.

В здании Академии наук Кваренги показал, что истинная простота может быть богаче всякой роскоши. Позже Пушкин скажет: «Прекрасное должно быть величаво». Архитекторы выразили это много раньше: здания Старова и Кваренги, говоря словами Державина, просты, но величественны.

Чтобы связать здание Академии со старыми петровскими постройками, Кваренги сделал в середине фасада наружные лестницы, ведущие с разных сторон на площадку, с уровня которой поднимается портик. Эти спокойные всходы почти неуловимо напоминают высокие крыльца начала века, украшавшие многие тогдашние дома, в том числе и соседние, академические. Вспомним, что высокое крыльцо было почти непременной принадлежностью построек Древней Руси. Зодчие петровской поры перенесли его в город, где часты наводнения, а потому жилье старались располагать повыше. Кваренги же удалось органично сочетать такое крыльцо с итальянской террасой.

Неподалеку, на Стрелке, по его проекту начали строить здание Биржи. Петербургский порт рос, увеличивался его товарооборот, давно назрела необходимость в большом здании, специально предназначенном для совершения торговых сделок. Мы знаем, как оно должно было выглядеть, — сохранились его чертежи, его изображения в процессе строительства. Но эта Биржа принесла Кваренги только горе. Он видел, как приостановились работы по ее возведению, так как деньги шли на другие нужды; он стал свидетелем того, как Биржу, недостроенную, разбирали до основания, чтобы возвести другую по проекту Тома де Томона.

Даже у очень крупных мастеров бывают неудачи. Кваренги не учел, насколько быстро растет торговля с заморскими странами, — главный зал здания у него все-таки маловат. И еще одно обстоятельство не учел



Портрет.
Д. Кваренги. *Гравюра.*
1800-е гг.

архитектор: как ориентировать главный фасад Биржи. Он обратил его в сторону Зимнего дворца. И тем самым мыс Васильевского острова, знаменитая Стрелка, которая разделяет основной поток невской воды на два рукава — Большую и Малую Неву, — как бы искривилась. Биржа Кваренги утяжеляла ее южную часть, что нарушало гармоничность планировки центра города. Это уже касалось вопросов градостроительства, которые красной нитью проходили от генеральных планов времен Петра I, протягивались через «Комиссию о Санкт-Петербургском строении», руководимую Еропкиным. Для русских архитекторов градостроительство было и будет основной проблемой, в начале XIX века это станет особенно очевидно.

Однако неудача не помешала Кваренги построить еще много прекрасных зданий. Они до сих пор украшают город на Неве, придают ему неповторимый облик. Современники высоко ценили талант зодчего. В 1785 году Екатерина писала в Париж: «...Кваренги делает нам восхитительные вещи: весь город уже начинен его постройками; он строит банк, биржу, множество скла-



Д. Кваренги. Ассигнационный банк. 1783—1790 гг.

дов, лавок, частных домов, и его постройки так хороши, что лучших быть не может».

В письме упомянут банк. Речь идет об Ассигнационном банке на Садовой улице. Экономические реформы XVIII века привели к тому, что наряду с металлическими появились более удобные в обращении бумажные деньги — ассигнации, и в банке производили их обмен.

Примечательно, что Кваренги строит общественное утилитарное здание, используя формы палладианской виллы. В центре участка — трехэтажный дом; над аркадой среднего ризалита портик коринфского ордера поддерживает фронто́н, украшенный тремя стоящими фигурами. Это здание предназначалось для оформления всех денежных операций. От боковых фасадов отходили открытые колоннады-галереи высотой в один этаж (позднее были застеклены и надстроены). Они связывали главный дом с кладовыми, где хранились монеты.

Зодчий остроумно составил план всего учреждения. Низкие одноэтажные корпуса кладовых идут по дуге, огибая сзади центральный дом, а затем уже по прямой справа и слева доходят до Садовой, образуя парадный двор, отгороженный от улицы красивой решеткой: чугунные кованые звенья чередуются с гранитными колоннами, завершенными шарами.

В виде павильонов с лоджиями тосканского ордера выходят на «красную линию» застройки торцы подковообразного в плане корпуса кладовых. В данном случае роль лоджий чисто декоративная: из них не было входа в кладовые, но украшение имело «вид надобности». С улицы в кладовые попасть было нельзя, только из главного здания или через специально охраняемый въезд со стороны канала (тогда — Екатерининского, теперь — Грибоедова). С Садовой улицы, откуда приезжали клиенты, все имело приветливый, нарядный вид. Даже боковые флигеля-кладовые венчал изящный рельефный фриз: гирлянды и букрании (букрании — черепа быков; орнаментальный мотив, часто встречающийся в античных рельефах).

В Ассигнационном банке особенно отчетливо выявилась характерная для творчества Кваренги черта: он строил прекрасное само по себе здание, вполне отвечавшее своему назначению, но не считался с окружающей застройкой. Его Банк никак не связан с рядом стоящим Гостиным двором Деламота. Здание замкнуто в себе, отгорожено глухим подковообразным корпусом, стянутым высокой оградой. Задний фасад этого корпуса как-то боком, по касательной подходил к набережной канала, оставляя около себя неудобные, неправильной формы участки.

Но иногда Кваренги приходилось сообразовывать свои постройки с имеющимися. Так было, когда ему поручили возведение придворного театра. Старый растреллиевский театр в Зимнем дворце не удовлетворял возросшим требованиям и иным вкусам. Участок для нового театра отвели на Дворцовой набережной у Зимней канавки, на месте бывшего Зимнего дворца Петра I.

Кваренги должен был быть в восторге от заказа. Он любил театр, сам был хорошим музыкантом. Он — итальянец, и этим многое сказано. В те времена при русском дворе лучшие певцы — итальянцы, композиторы — почти сплошь итальянцы, художники-декораторы — тоже.

Архитектор энергично взялся за дело. Частично используя стены старого дворца, он начал выводить у самой Зимней канавки корпус зрительного зала и сцены. Отказавшись от деления на партер, ярусы и ложи, он обратился к форме античного амфитеатра. Шесть рядов скамей ступенями уходили вниз от входных дверей. Это, конечно, не много, но вполне достаточно для размещения гостей императрицы. Кваренги писал: «На полукруглой форме амфитеатра я остановился по двум причинам. Во-первых, она наиболее удобна в зрительном отношении, а во-вторых, каждый из зрителей со своего места может видеть всех окружающих, что при полном зале дает очень приятное зрелище».

Все, кто бывал в этом театре, а бывает там сейчас очень много народа, потому что это — Лекторий Государственного Эрмитажа, могут подтвердить оба высказанные выше положения. Иногда и теперь там дают концерты старинной музыки — акустика зала великолепная.

«Все места,— отмечал Кваренги,— здесь одинаково почетны, и каждый может сидеть там, где ему заблагорассудится». Действительно, места немурованные. А сцена столь велика и благоустроена, что позволяла ставить самые сложные, пышные и многолюдные спектакли.

Стена за амфитеатром облицована искусственным мрамором мягких, теплых тонов. Она расчленена полуколоннами и нишами. Детали автор объясняет сам: «Вместо завитков я поместил в коринфских капителях сценические маски, следуя образцам различных капителей, виденных мною в Риме

и найденных мною в раскопках театра Помпея». В нишах он поместил скульптуры Аполлона и девяти муз, а выше, в медальонах, — рельефные портреты композиторов и драматургов XVII—XVIII веков.

«Я старался дать архитектуре театра благородный и строгий характер», — подчеркнул Кваренги. И мы можем утверждать, что это ему удалось.

Театральный зал связан со зданием Эрмитажа переходом-фойе, который покоится на арке над Зимней канавкой. Эта арка, удивительно сочетающаяся с изгибом находящегося рядом гранитного мостика, построена по проекту Фельтена, автора здания Большого, или Старого, Эрмитажа.

Вспомним, как выглядела эта часть Дворцовой набережной, когда Кваренги начал строить свой театр. Ближе всего к Адмиралтейству расположен Зимний дворец Растрелли — апофеоз барокко. Рядом с ним — Малый Эрмитаж, или «Ламотов павильон», где отчетливо просвечивают иные вкусы, иной подход к архитектурным формам. Рождается классицизм. Дальше, через небольшой интервал, протяженное здание «в линию с Эрмитажем» — Большой Эрмитаж Фельтена. Постепенно архитектура приобретает все большую сдержанность.

Следующий этап — строгий классицизм Кваренги. Прошло всего тридцать лет с того времени, когда Растрелли закрывал плоскость стен волнообразным разбегом колонн, текучими линиями различных картушей, раковин, завитков.

В 1780-х годах Кваренги выводит на набережную Невы четкий корпус здания театра. Из его «тела» в сторону канавки выступает полукруглый

Д. Кваренги. Здание Эрмитажного театра. 1783—1787 гг.





Д. Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе. 1790-е гг.

объем, за которым «читается» форма зрительного зала. Фасады же корпуса на Неву по высоте расчленены точно так, как и все остальные эрмитажные здания. Цокольный этаж рустован и ничем не украшен. Только окна в нишах с полукруглыми завершениями напоминают аркаду. Два верхних этажа более нарядны, все же здание театральное. В средней части — коринфские колонны, на три четверти выступающие из толщи стены, а в нишах ризалитов — фигуры в рост и бюсты античных поэтов и философов.

В эти годы Кваренги строит очень много: частные дома, торговые ряды, парковые павильоны за городом. Он пишет своему другу в Рим: «У меня так много-много работы, что я едва нахожу время есть и спать. Без преувеличения могу сказать Вам, что среди тех многочисленных зданий, относительно которых императрица пожелала, чтобы их проекты были составлены мною и чтобы я руководил их постройкой, нет ни одного, которое не требовало бы для этого всего человека».

Вскоре Екатерина заказала ему в Царском Селе дворец для своего любимого внука Александра. Почти рядом — Большой растреллиевский дворец. Как сочетать новую постройку с причудливой роскошью, которая, казалось, подавляла все вокруг?

Задача была трудной и далась не сразу. Кваренги создал несколько вариантов, прежде чем нашел тот, который его удовлетворил. Может быть, помогло архитектору, что кругом было много зелени, и он захотел новый дворец связать прежде всего с окружающим пейзажем. Двухэтажное здание в плане напоминает очень широкую, растянутую букву «П». Кваренги использовал традиционную композицию, придав зданию строгие классические формы.

Фасады почти лишены украшений. Только со стороны главного входа между выступами зодчий создал одну из своих лучших колоннад. Стоящие в два ряда белые коринфские колонны образуют очаровательный внутренний дворик, вымощенный каменными плитами. Его называли террасой и залом под открытым небом. Иногда летом в хорошую погоду здесь накрывали обеденный стол, и сквозь колоннаду открывалась особенная красота парка. Невысокий дворец как бы утопал в зелени, весь пронизанный светом и воздухом. Настоящий загородный дворец — ясный, приветливый и в то же время полный величия.

Позднее, в 1830-х годах, на уступах лестницы, ведущей под колоннаду, были поставлены воспетые Пушкиным статуи: «Юноша, играющий в свайку» и «Юноша, играющий в бабки».

Немало строил Кваренги городских и усадебных домов для русских вельмож, которые, по словам тогдашнего остролиста, «лишь только вступили на путь просвещения, как уже начали подражать патрициям Рима».

Но все же главной областью творчества архитектора оставались общественные сооружения. Большинство их сохранилось до нашего времени.

В 1803 году отмечалось столетие основания Петербурга, в связи с этим было намечено возведение новых, «полезных обществу» сооружений. Кваренги начал строить на Литейном больницу для бедных. И ныне здесь находится больница, а здание с восьмиколонным ионическим портиком под фронтоном украшает современный проспект.

Д. Кваренги. Александровский дворец в Царском Селе. Колоннада. 1790-е гг.





Д. Кваренги. Торговые ряды у Аничкова дворца. 1800-е гг.

На рубеже веков в городе значительно выросло купеческое сословие. Отвечая нуждам дня, Кваренги строит Гостиный двор на Васильевском острове (ныне учебный корпус Санкт-Петербургского университета), Круглый рынок на Мойке, Серебряные ряды у Городской думы.

Особый интерес представляют торговые ряды около Аничковского дворца. В начале XIX века, когда усадьба перешла в собственность Кабинета (учреждения, ведавшего личной собственностью царской семьи), вдоль Невского проспекта и набережной Фонтанки стали возводить двухэтажное торговое здание с открытой галереей в нижнем этаже. К тому времени Аничковский дворец был перестроен Старовым в классическом стиле. От нарядных фантазий Растрелли не осталось и следа. Но главный подъезд дворца был по-прежнему обращен к Фонтанке. Этого было достаточно, чтобы Кваренги пренебрег ролью главной магистрали города и обратил к Невскому довольно монотонный боковой фасад торговых помещений, а превосходный, просто изумительный трехпролетный въезд повернул к Фонтанке.

Он долго бился с этим въездом: есть вариант с арочными пролетами, есть со скульптурами наверху. То, что сделал зодчий, поражает до сих пор. Сдвоенные ионические колонны образуют своеобразные пропилены при въезде во двор. Оформляя этот въезд, строгий классик Кваренги допустил, казалось бы, невозможную вещь: на ионическую колоннаду он положил дорический антаблемент. Типичный фриз с триглифами и метопами четко виден издали: и с другой стороны Невского проспекта, и с противоположного

берега Фонтанки. На архитектора посыпались обвинения даже от коллег. Но он знал, что древнеримские зодчие порой допускали подобное смешение ордера, допускали не по невежеству, а специально, добиваясь большей выразительности.

Кваренги обосновал свой поступок в письме к знаменитому скульптору Антонио Канове: «Путем изучения и наблюдения над всем, относящимся к области изящных искусств, я пришел к основному выводу, что здравый смысл и разум не должны подчиняться установленным правилам и примерам. Рабски следуя одной теории и положениям, высказанным великими мастерами, не изучая самих произведений их и не сообразуясь с местными условиями, требованиями и обычаями, можно создать лишь посредственные произведения. Человек, не лишенный творческой мысли, должен быть выше педантизма». Кваренги хотел «придать ионическому ордеру как можно большую силу и рельеф». И он этого вполне достиг.

Со второй половины XVIII века в строительстве северной столицы заметное место заняли здания учебных заведений, например, Академия художеств и Училище для мещанских девушек при Смольном монастыре. Теперь, в начале XIX века, Кваренги строит на берегу Фонтанки Екатерининский институт для девиц дворянского происхождения.

Еще в 1760-х годах в корпусах Смольного монастыря открыли первое в России специальное женское учебное заведение — «Воспитательное общество благородных девиц». С тех пор многие убедились в преимуществе обучения и воспитания педагогами-специалистами перед часто случайными домашними учителями. Понадобился еще один институт, и создали Екатерининский. Но оказалось, что и этого мало. Число воспитанниц Смольного института росло, девочкам и их воспитателям становилось тесно в непригодных монастырских помещениях.

Тогда Кваренги поручили рядом с монастырем возвести здание, специально предназначенное для нужд института.

Снова, как в Царском Селе, надо было строить рядом с сооружением

Д. Кваренги. Торговые ряды у Аничкова дворца. Проект въезда. *Чертеж. 1804 г.*





Д. Кваренги. Смольный монастырь и институт. Рисунок. 1800-е гг.

Растрелли. Только еще ближе, совсем вплотную, никакой парк не отделял строительной площадки от монастыря. А Кваренги особенно высоко ставил это творение своего предшественника. Каждый раз, проходя мимо собора, он любовался им и, снимая шляпу, говорил: «Вот это храм!»

Должно быть, его захватила идея создать монументальное сооружение рядом с восхищавшей его постройкой прошедшей эпохи. Кажется странным, что такого строгого классика приводит в восторг типично барочная постройка, но красота — понятие, трудно поддающееся определению. Мы часто видим, вернее, даже ощущаем ее в произведениях давно прошедших эпох. А с архитектурой дело вообще обстоит по-особому. Один из великих русских зодчих Баженов публично произнес такие слова: «Думают некоторые то, что и архитектура, как одежда, входит и выходит из моды; но, как логика, физика и математика не подвержены моде, так и архитектура, ибо она подвержена основательным правилам, а не моде». Это высказывание зодчего глубоко продуманно. Можно, правда, возразить, что всякое искусство, в том числе архитектура, не бывает подвержено только «основательным правилам».

Но задуматься о высказывании Баженова следует.

Однако вернемся к Кваренги. Что побуждало его обнажать голову при виде шедевра Растрелли? Может быть, удивительная гармония этого сооружения.

Ведь говорят же, что архитектура — это застывшая музыка. Безукориз-

ненный архитектурный слух Кваренги не мог уловить здесь ни одной фальшивой ноты. Прекрасный рисовальщик, он изобразил на листе свое новое здание, дав его сбоку, в сильном ракурсе; основное же место на рисунке отведено монастырю, слева направо нарастают высотные части композиции — башенки ограды, купола малых церквей, как бы парящее пятиглавие собора.

Как на рисунке Кваренги деликатно отодвинул в сторону свое здание, так и в натуре он поставил его чуть южнее растреллиевского комплекса, ближе к берегу Невы, чтобы не загородить вида на монастырь.

Дом, в котором девочкам предстояло жить и учиться в течение двенадцати лет, должен был быть большим, удобным и, по возможности, красивым.

Избрав усадебную схему «покоем», архитектор расположил дом между двором и садом на берегу Невы, где юные воспитанницы могли бы гулять.

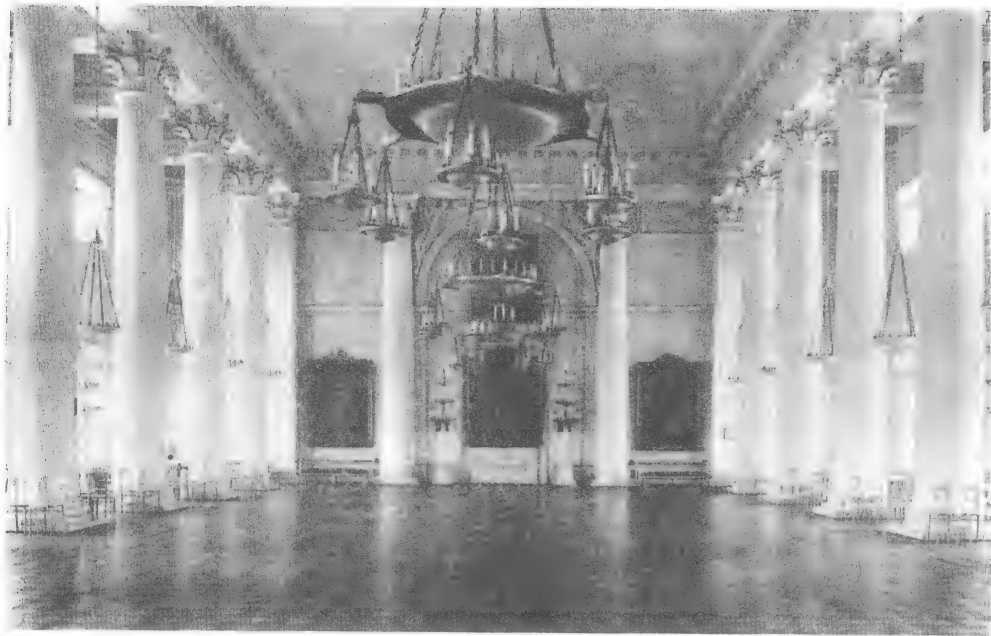
Только масштаб этой «усадьбы» Кваренги взял огромный. Широко раскинулся высокий трехэтажный дом. Высота этажей прямо-таки дворцовая. Центр здания отмечен восьмиколонным портиком, поднятым на аркаду рустованного цокольного этажа.

Белоколонный Актный зал расположен в правом ризалите и освещен с двух сторон двумя ярусами окон.

Свет отражается на гладких поверхностях белого искусственного мрамора, четко вырисовывает орнаментальные рельефы и лепные фигуры крылатых Слав над входами.

Даже алебастровые люстры, по форме напоминающие античные светиль-

Д. Кваренги. Смольный институт. Актный зал. 1806—1808 гг.





Д. Кваренги. Конногвардейский манеж. 1804—1807 гг.

ники, исполнены по рисункам Кваренги. Это единственный парадный зал в громадном доме. Остальные комнаты — классные и дортуары (спальни) по сторонам широкого коридора — отделаны совсем просто, как и столовая и подсобные помещения.

Кваренги распланировал окружающую Смольный институт территорию, предусмотрел перед зданием почетный двор размером с хорошую площадь. Все это для того, чтобы его любимое детище не затеснили другие постройки, чтобы издали его можно было охватить взглядом во всем его величии — рядом и в контрасте с монастырем Растрелли.

Также к началу XIX века относится и постройка Конногвардейского манежа у Исаакиевской площади. Длинные боковые фасады обработаны ритмично повторяющимися нишами с полуциркульными, высоко поднятыми окнами. Некогда огромный зал был предназначен для упражнений в верховой езде. Теперь он приспособлен для художественных выставок.

Выходящий на площадь торцовый фасад оформляет глубокая лоджия с колоннами римско-дорического ордера, которые создают эффектные светотеневые контрасты. По углам фронтона стоят каменные фигуры, а по сторонам широкой наружной лестницы — несколько позднее установленные копии античных скульптурных групп — «Диоскуры, укрощающие коней».

Кваренги долго сохранял работоспособность и видел в России вторую родину. Когда после окончания Отечественной войны русская гвардия летом 1814 года возвращалась в Петербург, при входе в столицу их встретила три-

И.-Х. Набгольц. Портрет
Н. А. Львова.
Гравюра.
1790-е гг.



умфальная арка. И ее, и соседние караульные помещения, и трибуны для публики, собравшейся приветствовать героев, проектировал семидесятилетний зодчий.

С постройкой очень спешили, поэтому Нарвские триумфальные ворота сделали деревянными, а скульптуры отлили из гипса. В нишах арки между колонн фигуры воинов протягивали победителям лавровые венки. А в вышине, на фоне неба, навстречу идущим войскам мчалась колесница Славы. Все скульптурное убранство было исполнено по моделям Ивана Теребенева.

В 1830-х годах вместо обветшавших ворот выстроили другие, очень близкие по форме и пропорциям, но выполненные в камне и металле. Эту работу поручили архитектору Василию Стасову, потому что Кваренги к тому времени уже не было в живых. Он умер в Петербурге в 1817 году. Учеников в пря-

мом смысле слова у него не оказалось. Но, не создав школы, он оставил столь важное наследство, что без него немислимо творчество лучших архитекторов следующего поколения.

Рассматривая постройки Кваренги, мы незаметно перешагнули в XIX век. Творчество мастера за прожитые им в России годы — тридцать семь лет — менялось весьма незначительно. Стиль строгого классицизма отмечает и первые, и последние его петербургские работы. Знакомясь с этими работами, можно получить достаточно полное представление о стиле.

Тем не менее необходимо хотя бы кратко рассказать еще об одном архитекторе, добром знакомом Кваренги — Николае Александровиче Львове.

Его постройки не определяют облика Петербурга. Далеко не все они сохранились, да и было их не слишком много. И все же без него, без его невысокой, изящной, подвижной фигуры, без его живых, все примечающих глаз и острого языка, без его энциклопедических знаний и разнообразных талантов невозможно представить себе культурную жизнь Петербурга конца XVIII века.

Он был ближайшим другом поэтов Гаврилы Державина, Василия Капниста, Ивана Хемницера. Они называли его гением вкуса. Своими людьми в его доме были художники-портретисты Дмитрий Левицкий и Владимир Боровиковский. Приятельские отношения связывали его с композиторами Евстигнеем Фоминым и Джузеппе Сарти.

Державин писал о нем: «Он был исполнен ума и знаний, любил науки и искусства, отличался тонким и возвышенным вкусом, по которому никакой недостаток и никакое превосходство в художественном или словесном произведении укрыться от него не могло. Люди, словесностью, разными искусствами и даже мастерствами занимающиеся, часто прибегали к нему на советование и часто приговор его превращали себе в закон». А другой друг, Михаил Муравьев, будущий отец будущих декабристов, признавался: «Обхождение его имело в себе нечто пленительное, и действие разума его, многими приятностями украшенного, было неизбежно в кругу друзей его».

Львов был не просто дружен с Кваренги, они не раз сотрудничали, работая, как теперь говорят, над одним объектом. Достоверно известны по крайней мере три случая их совместной работы: дача Безбородко в Полюстрове, его же дворец в Москве (проект не был осуществлен) и имение Завадовского на Украине — Ляличи. Во всех этих случаях Кваренги проектировал главный дом, а Львов — садовые павильоны и иногда планировку окружающего парка. При этом Львов всегда был достойным партнером, не просто помощник, а равноправный товарищ.

Львов не учился ни в Академии художеств, ни у какого-либо частного педагога. Он много путешествовал, хорошо владел несколькими иностранными языками, и, обладая определенными талантами к изобразительным искусствам и пытливым умом, можно сказать, сам образовал себя.

Близко его знавший Муравьев писал: «В Дрезденской галерее, в колоннаде Лувра, в затворах Эскуриала и, наконец, в Риме, отечестве искусств и древностей, почерпал он сии величественные формы, сие понятие простоты, сию неподражаемую соразмерность, которые дышат в превосходных трудах Палладиусов и Мишель Анжес (Микеланджело. — Н. Г.)».

Вот к кому непосредственно возводит своего друга Муравьев — к Палладио и Микеланджело! Вот кто были его истинные учителя! Что касается

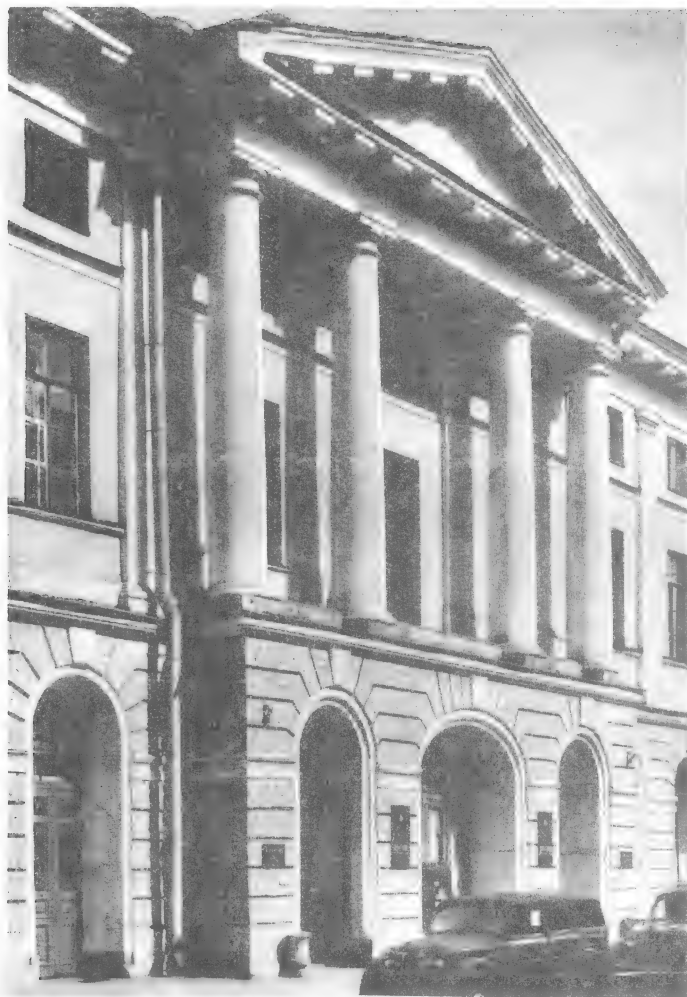
Микеланджело, думается, спокойней воздержаться от сравнения. А вот к Палладио действительно ведут многие пути и тропинки творчества Львова.

Вспомним, что сохранилось в Петербурге из его работ. Первые по времени постройки — Невские ворота Петропавловской крепости. Они выходят на гранитную Комендантскую пристань и отлично видны с противоположного берега.

Принимая во внимание, что крепостные ворота должны быть подчеркнута монументальными, Львов выбрал тосканский ордер — самый простой по очертаниям и самый «тяжелый» по пропорциям. Арочный проем ворот торжественно обрамляют две пары колонн. Каждая пара в нижней части перехвачена двумя мощными квадрами — гранеными блоками серого сердобольского гранита. Этот прием не только придал большую монументальность



Н. Львов.
Невские ворота
Петропавловской
крепости.
1787 г.



Н. Львов.
Главный
почтамт.
1782—1789 гг.

портику, не только подчеркнул его светотеневую игру, но и органично связал его с гранитной облицовкой крепостных стен и бастионов.

Совершенно умышленно Львов подчинил композицию ворот наиболее простой, уравновешенной и устойчивой геометрической фигуре — квадрату. Высота от основания цоколя до верхнего угла фронтона равна ширине портика.

Чтобы сделать его более объемным и выразительным, архитектор поставил колонны не вплотную к стене, а несколько отступя. Над ними — фронтон с двумя бомбами у основания и рельефом в тимпане: якорь и скрещенные пальмовые ветви. Элементы украшения ненавязчиво, но внятно напоминали, что перед нами вход в крепость, стоящую на страже города в дельте Невы, у ее выхода к морю.

С этими воротами долгое время была связана церемония ежегодного выноса из крепости «дедушки русского флота» — ботика Петра I. Его тор-



Н. Львов. Дом Державина на Фонтанке. 1790—1800-е гг. Чертеж. 1827 г.

жественно несли на руках (впервые еще при Петре — 30 августа 1724 года), ставили на большую баржу и под гром орудийных залпов и военного оркестра доставляли к Александро-Невскому монастырю. А вечером после молебна ботик через те же ворота возвращался в крепость. Тогда он хранился в специальном «ботном доме» рядом с Петропавловским собором.

Другая значительная постройка Львова — здание Главного почтамта. Тогда он назывался Главный почтовый стан. В его обязанности входили не только такие почтовые операции, как пересылка писем, официальных донесений, пакетов, посылок, но и перевозка пассажиров. Почту и людей перевозили по возможности быстро, меняя на почтовых станциях ямщиков и лошадей.

Коляски, кареты, кибитки — каких только экипажей не было в ведении Почтового стана! И конечно, около сотни лошадей.

В одних помещениях пассажиры регистрировали и оплачивали подорожные, в других могли отдохнуть. А в это время шла невидимая им напряженная работа: чистили и подковывали лошадей, чинили сбрую и экипажи, готовились к дальним поездкам ямщики.

В распоряжении Львова — прямоугольный участок, ограниченный тремя узкими улицами, а с четвертой — стеной жилого дома. Середину участка автотрасса отвел под хозяйственные дворы, конюшни, каретные сараи. По периметру



Н. Львов. Церковь «Кулич и Пасха». 1785 г. Фото начала XX в.

поставил трехэтажные корпуса, где помещались служебные и жилые помещения. Квартира самого Львова находилась здесь же.

Фасады Почтового стана типичны для строгого классицизма. Высокий цокольный этаж — несущая часть. Верхние два этажа объединяют тосканские пилястры, а центры выделены портиками. Единственная декоративная деталь — отлично прорисованная и прекрасно вылепленная львиная маска под фронтоном. Очень выразительная, стилизованная, грустно улыбающаяся морда льва с круглыми ушами и тяжелой мягкой складкой над переносицей смотрится как своеобразный автограф зодчего.

Много занятый по делам службы в Коллегии иностранных дел, Львов находит время для составления различных архитектурных проектов. Часто это проекты жилых домов, он их делает для друзей, родственников, сослуживцев, знакомых вельмож. На Выборгской стороне по его проекту возвели летний дом для его дальнего родственника Петра Соймонова. Небольшой, компактный дом с центральным круглым залом под куполом напоминал виллу Палладио в миниатюре (до нас он не дошел).

Используя опыт европейской архитектуры, Львов всегда сообразовывался с реальными условиями и требованиями удобства. Поэтому друзья и обращались к нему с просьбами. Например, Державин:

Зодчий Аттики преславный,
Мне построй покойный дом...
На берегу реки Фонтанки.

И Львов построил. Все в тех же палладианских традициях, примененных к русской действительности. Этот дом на Фонтанке в середине XIX века был довольно сильно изменен, и только по сохранившимся деталям и обмерным чертежам можно восстановить его прежний облик.

На окраине Петербурга сравнительно хорошо сохранилась необычная постройка Львова. В народе ее называют «Кулич и Пасха». Это маленькая, круглая в плане церковь и колокольня в виде пирамиды. Когда-то здесь находилось имение одного из крупнейших екатерининских вельмож — князя Вяземского, и церковь была построена по его заказу.

В семье Львовых передавали предание о том, что Николай Александрович в Риме пленился двумя античными памятниками: круглым храмом Весты и пирамидальной гробницей Цестия. Будто бы он говаривал, что мечтает сочетать в единой композиции оба поразивших его архитектурных образа.

Подобно Кваренги и другим лучшим зодчим той поры, Львов полагал, что «остатки древних зданий — единые верные светильники, ведущие художника к действительному великолепию и вкусу». Поэтому он и не считал для себя зазорным сделать вольное подражание античным памятникам. Впрочем, это не столько подражание, сколько вариация на тему.

Тему ротонды и пирамиды Львов варьировал в своем творчестве много раз. Особенно часто у себя на родине в имениях под Торжком. И достигал порой в этих вариациях подлинного совершенства, как, например, в церкви-мавзолее в своем родовом селе Никольском.



Н. Львов.
Церковь-мавзолей
в Никольском.
1790-е гг.
Фото начала XX в.

Все постройки Львова, вне зависимости от их назначения, всегда прекрасно связаны с пейзажем. Единение архитектуры и природы у него органическое. Может быть, поэтому особенно хороши его не официальные, общественные, а частные, камерные постройки.

Романтик в душе, в те времена, когда в России и разговоров о романтизме не было, он мечтал о сооружениях особенных. На полях принадлежавшей ему французской книги о садовом искусстве он выразил одну свою неосуществленную мечту: «Я думал выстроить храм солнцу не потому, что он солнцу надписан был, но чтобы в лучшую часть лета солнце садилось или сходило в дом свой покоем. Такой храм должен быть сквозным, а середина его — портал с перемычкой, когда обе стороны закрыты стеною, а к ним с обеих сторон лес. Но где время? Где случай?»

Как и Кваренги, Львов позволял себе некоторые отступления от канонических правил, освященных традицией и авторитетами. Он любил повторять слова, якобы сказанные Микеланджело о том, что глаз есть действительный циркуль хорошего архитектора. Интересно также его утверждение, что «художество, предписав строгие правила и общие меры каждому чину (ордеру.— Н. Г.), помогло неоспоримо ученикам и посредственным художникам, но стеснило пределы превосходных талантов и вкуса».

Из этих слов как будто можно сделать вывод, что Львов не желал признавать никаких строгих правил, ни тем более авторитетов. Оказывается, вовсе нет. И законы античной архитектуры, и трактат Палладио были для него основой основ, только творческой. Конечно, творчество невозможно без определенных знаний, а одним из основных источников знаний в строительном искусстве Львов безусловно считал «Четыре книги об архитектуре» Палладио.

Чтобы помочь отечественным зодчим, Львов перевел этот трактат на русский язык. Правда, успел издать только первый том. Но и это очень важно: к концу XVIII века существовало множество изданий Палладио, все чертежи с прижизненного издания сначала перечерчивали, потом гравировали. При этом каждый раз что-то неизбежно искажалось. От издания к изданию ошибки нарастали, порой менялись пропорции и формы.

В предисловии к своему изданию Львов рассказывает, что однажды в Венеции ему удалось на распродаже старинной библиотеки купить экземпляр трактата Палладио, правленный самим автором. С этого экземпляра, пишет Львов, «я тщательно начертил все четыре книги... более 200 рисунков составляющие, ничего не прибавил и издаю Палладию в той подлинности, каковую заслуживает его совершенство».

Зачем понадобилось Львову это подчеркивать? Да потому, что в России часто встречались французские гравированные уражи — своего рода пособия по архитектуре. Львов-классик их откровенно бранил. Кроме того, вспоминаю, как иногда обращался с архитектурным орденом шотландец Камерон, широко расставляя утонченно-стройные колонны своей галереи в Царском Селе. Мы считаем это оправданным, нам кажется это красивым. Возможно, Львов ничего не имел против этой галереи конкретно. Но сам принцип такой расстановки колонн не одобрял.

Вот он и написал в своем предисловии: «Я желал, чтобы в моем издании Палладию походил от самого себя, а не на француза, который чистый вкус его отяготил кудрявыми украшениями, или на англичанина, который важные

Н. Львов.
Муринская церковь.
1786—1790 гг.



его красоты поставил на спичках, оба стараясь угодить господствующему вкусу отечества своего. В моем отечестве да будет вкус Палладиев».

Однако Львов предостерегает от слепого следования указаниям даже такого мастера, как Палладио. Любое положение должно прежде всего соотноситься с практикой: где и для какой цели строится здание. Особенно он возражал против точной симметрии планировки комнат по сторонам центрального зала. «Мне кажется,— писал Львов,— что удобное расположение комнат, хотя они и не совершенно будут сестры и братья противоположенным на другой стороне, не нарушит того неуплатимого равновесия, которое ценою сквозного ветра и беспокойной жизни на вечные времена покупать должно». Впрочем, добавлял он, «и сам Палладий не всегда следовал сему правилу, основанному на равновесии тел, которое удобность жизни иногда перевешивало».

Суровый русский климат побудил нашего переводчика обратить внимание строителей и на распределение окон, которые Палладио предписывал размещать одинаково на противоположных фасадах, «отчего,— по его словам,—

дома бывают веселее и прохладнее летом». «А зимою?— со свойственными ему пылкостью и иронией восклицает Львов.— Если летом бывает от сего устройства прохладнее, кажется, что зимою теплее быть не может. А при том, как двух фасадов одним взглядом видеть не можно, и нарушение в сем случае симметрии приметно только на плане, то не можно ли оною пожертвовать спокойствию внутреннего расположения комнат в таких домах, где хозяин не обязан сносить неблагоприятное влияние сквозного ветра для показания длинной емфилады».

Примечания Львова часто полемичны, но он не всегда полемизирует с Палладио. Порой, обращая внимание на расчеты великого архитектора, он объясняет, прежде всего заказчикам и строителям, по какой причине надо следовать его советам. Так, Палладио указывает оптимальные пропорции окон в зависимости от размеров комнат. Львов как будто только ждал случая высказаться по набравшему вопросу: «Не совсем еще у нас вывелось наречие: когда хотят похвалить хорошо построенный дом, то говорят: как фонарик, то есть такой дом, в котором окна занимают место вдвое против простенков, и живущему в нем столько беспокойно, сколько светло и холодно. Любезные сотрудники в любимом мне художестве! Не заражайтесь вы сею обманчивою похвалою, потерпите немножко; она уже остается только в устах уездных дворян и наших столичных бабушек. Если не пленяет вас согласие размера общего, если ослушны вы наставлениям больших художников, если не надобно вам в доме ни стола, ни зеркала порядочной меры, то возьмите во уважение и положите по масштабу ваших простенков нашу холодную и длинную зиму, короткое и жаркое лето. Куда нам от сих двух супротивных сил деваться, когда мы в доме пристанища иметь не будем?» В этом высказывании чувствуются нападки на отголоски вкусов барокко и утверждение разумных начал классицизма.

Хорошо зная достижения французских архитекторов XVII—XVIII веков в области удобной планировки жилых домов, Львов советовал их учитывать, поскольку Палладио, «имея совершенное понятие о том, что составляло выгодный и покойный дом в его время, не мог, однако, пророческим взором предвидеть нужды и прихоти людей, через 200 лет после него родившихся».

В основе теоретических высказываний Львова всегда лежит практика. Он издает «Архитектуру Палладио» прежде всего как практическое руководство для начинающих архитекторов. Больше того — русских архитекторов. Поэтому в примечаниях он высказывает свои соображения о возможности или невозможности применять рекомендации Палладио в условиях нашей родины.

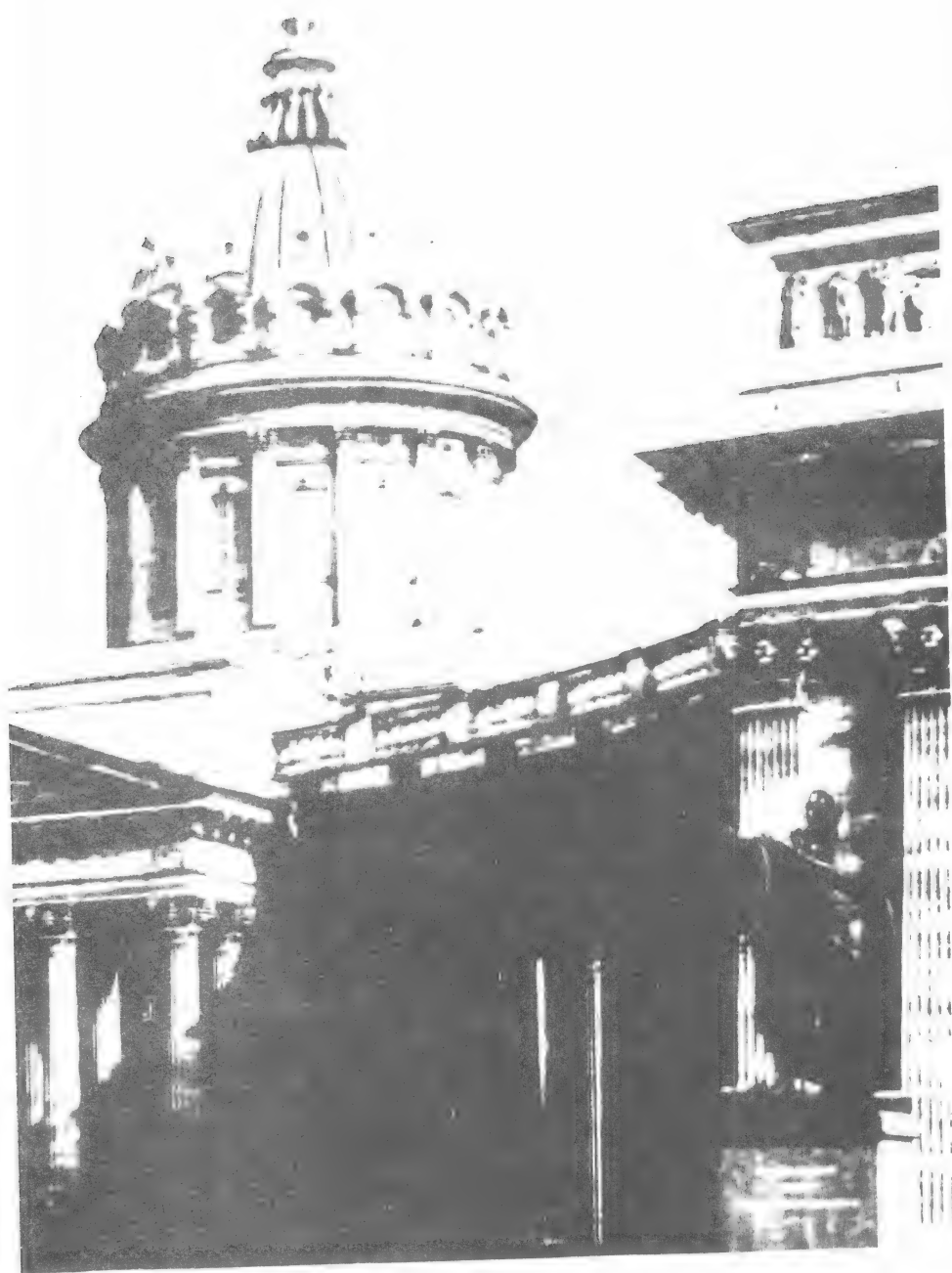
Забываясь о том, чтобы книга принесла настоящую пользу, Львов большое внимание уделяет терминологии. Где только возможно, он заменяет иностранные термины русскими, наиболее употребительными. К примеру, картели или картуши «наши резчики и штукатуры,— пишет Львов,— зовут клеймами и раковинами». Относительно овальной выпуклой детали классического орнамента, именуемой в оригинале «оволо», Львов замечает, что «наши рабочие люди сие самое украшение называют ониками». В наши дни специалисты пользуются терминами «ионики» и «овы», что означает одно и то же. Львову было важно, чтобы его перевод был понятен не только образованному читателю, но и прямым исполнителям — мастеровым, каменных дел

мастерам, столярам, плотникам, им прежде всего необходимо было раскрыть красоту и непреложность основных требований Палладио.

Львов истинно любил все русское: природу, народные песни, вышивки, поделки, древнюю русскую архитектуру. Эта любовь пронизывает все стороны его многообразной деятельности. А раз мы занимаемся архитектурой, возьмем пример из строительной практики Львова. На северной окраине Петербурга, теперь уже в пределах города, сохранилась его церковь. Называется она Муринская, по имени села графов Воронцовых. Эта церковь дает полное представление об оригинальном замысле зодчего.

Церковь многоярусная. В цокольном этаже — усыпальница Воронцовых. Выше — основной кирпичный объем самой церкви, выдержан в духе классицизма. Четырехколонный тосканский портик под фронтоном оформляет южный, обращенный к дороге вход. С востока и запада симметрично примыкают довольно низкие полукруглые апсиды. А над центральным кубическим объемом возвышается деревянный восьмигранник звонницы. Типичная древнерусская композиция: восьмерик на четверике. Подобное Львов мог видеть в своем родном Торжке, где до сих пор стоит деревянная многоярусная Вознесенская церковь XVII века. Но Львов ничего не заимствует непосредственно, он подхватывает как бы носящиеся в воздухе напевы и воплощает их в камне и дереве.

Над звонницей Муринской церкви вместо привычного купола на барабане он ставит деревянную ротонду-бельведер с двенадцатью точеными колоннами коринфского ордера. У этой ротонды нет никакого функционального назначения, но без нее церковь казалась бы обезглавленной. С ней же все сооружение получает особо глубокий смысл органического сочетания лучших достижений европейского зодчества с русским искусством. Это как бы эстафета, выводящая нашу архитектуру на новый этап, который получит еще более полное развитие уже в первой половине XIX столетия.



Крепостной графа Строганова

Прежде всего посмотрите на портрет Андрея Никифоровича Воронихина — человека, которому посвящен этот рассказ.

Перед вами немолодой мужчина с худощавым лицом, коротко остриженными вьющимися волосами над высоким лбом, плотно сжатыми губами. Но главное — взгляд, такой пристально-внимательный, что это давало впоследствии повод называть изображение автопортретом. У нас нет оснований для такого утверждения, мы пока просто не знаем имени художника. Зато знаем определенно, что мундир на Воронихине имеет шитье, полагающееся профессору Академии художеств. За левым плечом на фоне неба виден купол Казанского собора — главного сооружения архитектора, за которое он был награжден орденом.

Неудивительно, что орденские кресты — св. Анны на шее и св. Владимира в петлице — выписаны со всей тщательностью: они давали право на потомственное дворянство бывшего крепостного.

Андрей Воронихин родился 17 октября 1759 года на Урале в селе Новое Усолье бывшей Пермской губернии. Его отец, крепостной графа А. С. Строганова, работал канцеляристом в одном из имений графа. В мальчике рано пробудилась склонность к искусству, а по соседству в строгановских вотчинах было немало школ иконописного мастерства. По всей вероятности, Андрея и отдали в одну из таких школ.

Сведения о начале жизни даже прославленных людей часто доходят до нас с трудом. Документов нет, но современники Воронихина утверждали, что он еще на Урале обучился грамоте и начальным правилам рисования и живописи. Впрочем, уже достоверно известно, что в 1770-х годах



Портрет А. Н. Воронихина. Холст, масло. 1800-е гг.

оказавшего дарование подростка с очередным обозом отправили в Москву поближе к графу.

Русские вельможи, как правило, не упускали случая иметь собственных крепостных художников, архитекторов, музыкантов; с одной стороны, это было лестно, а с другой — выгодно: не надо платить бешеных денег иностранным мастерам. К тому же и свои, отечественные, мало-мальски выученные часто не уступали приезжим.

Приближенные знали, что Строганов особенно любит изобразительное искусство. Богатый царедворец-дипломат был хорошо образован, умен и щедр — сочетание, не слишком часто встречающееся в жизни. В своем петербургском доме, построенном Растрелли, граф собрал одну из лучших в XVIII веке коллекций русской и западно-европейской живописи. Кроме того, в его доме постоянно встречались представители русской культуры того времени.

Когда Андрея Воронихина привезли в Москву, граф находился за границей, и, пока суд да дело, паренька определили в учение к замечательным зодчим Баженову и Казакову. Точно неизвестно, но, судя по всему, Андрей проучился у них недолго. В конце 1779 года в Петербург вернулся Строганов и тотчас, как узнал, потребовал молодого человека к себе. Должно быть, Андрей ему понравился, во всяком случае, он приставил крепостного юношу к своему восьмилетнему сыну Павлу в не очень ясной роли — то ли слуги, то ли старшего товарища. И с этих пор в семье Строгановых его стали именовать на французский манер — Андрэ.

Воспитателем Павла Строганова был весьма просвещенный и либеральный француз Жильбер Ромм. Он обратил внимание на пытливого крепостного юношу и стал с ним заниматься. Впоследствии их отношения переросли в дружбу, а пока француз учил его своему языку, литературе, математике. Андрэ жадно впитывал знания, еще не зная, на что они ему пригодятся; одновременно заботился о гардеробе подрастающего графа и бывал посылаем «по разным хозяйственным надобностям».

В те времена в программу образования молодых аристократов непременно входили путешествия, как по родной земле, так и в «чужие края». И вот в 1781 году Павел Строганов с Жильбером Роммом и Андрэ отправляются в первую поездку по России. Потом следуют новые путешествия, во время которых Воронихин рисует понравившиеся ему или его спутникам виды. Старый граф неизменно доволен его успехами и поведением, и в июне 1786 года он отпускает на волю «своего дворового человека Андрея Никифорова сына Воронихина», доставшегося ему по наследству.

Теперь, став лично свободным, 26-летний молодой человек мог «записаться на службу, в цех, в купечество, или у кого он в услужении быть пожелает». В «отпускной» было также записано: «Впредь мне, графу, и наследникам моим до него, Воронихина, и до будущих потомков его дела нет». Но эта фраза была только данью форме, так полагалось писать в подобных документах.

А в жизни все осталось, как прежде. Не прошло и месяца, как Воронихин снова сопровождает графа Павла Александровича. На этот раз едут в том же составе, только за границу: через Германию и Францию в Швейцарию. Маршрут разработан Роммом так, что путешественники делают одну из остановок в его родном городке на юге Франции — Риоме.

Главная цель поездки: продолжение образования юного графа. В Женеве он слушает у лучших профессоров лекции по истории, химии, физике и другим общеобразовательным предметам. Документы молчат о том, что делает в это время Воронихин. Старый граф платит немалые деньги за образование сына, но нам неизвестно, сколько он истратил на образование своего бывшего крепостного. В переписке графов Строгановых, отца и сына, иногда упоминается Андрэ главным образом в качестве художника, рисующего местные виды. И тем не менее широкая образованность, характерная для Воронихина в его зрелые годы, говорит о том, что за границей он занимался не только рисованием и копированием чужих чертежей.

Два учебных года прожили путешественники в Женеве, а летом 1788 года снова направились во Францию. Они двигались не спеша, Воронихин довольно много рисовал. Но вот в начале 1789 года они в Париже. На их глазах происходят бурные события Великой французской революции: 14 июля восставший народ штурмом взял Бастилию. Ромм стал одним из активных якобинцев, организатором клуба «Друзей народа», куда вскоре был принят и увлеченный революционным движением юный Строганов. Воспитатель и воспитанник посещали Национальное собрание, участвовали в дебатах, жертвовали «на революцию» все наличные деньги и драгоценности.

Любопытная подробность сохранилась в письме молодого графа отцу: «Мы живем уже давно на сбережения Воронихина и Клемана (лакея Павла Строганова. — Н. Г.), которыми они разрешили мне пользоваться. Если бы они были менее экономны, мы были бы сейчас в затруднительном положении». Чем же занимался в это время Воронихин? Автор первой биографии архитектора, написанной сразу после его смерти, утверждает, что в Париже он «продолжал изучение древней и новой архитектуры, к приобретенным уже своим обширным и многообразным сведениям присовокупил еще познания ботаники, физики, анатомии, естественной истории, чистой и смешанной математики». Об участии в перевороте — ни слова. Впрочем, это естественно для такой, подводящей итог жизни, биографии.

По возвращении путешественников в Петербург граф Александр Сергеевич оставил Воронихина при себе. В эти годы под руководством опытного зодчего Федора Демерцова переделывались некоторые помещения в Строгановском дворце на углу Невского проспекта и Мойки, а также возводилась дача на Черной речке.

Старый граф поручил Воронихину принять участие в строительных работах. Первая практика будущего архитектора связана с этими постройками. Ему уже было за тридцать, а еще ничего фактически не сделано. До сих пор ученые спорят, какова роль Воронихина в создании того или иного интерьера дворца.

Несомненно одно: в 1793 году Воронихин исполнил акварель, изображающую картинную галерею А. С. Строганова. Слева, на переднем плане в кресле у круглого столика, сидит читающий книгу граф, а у его ног на паркете лежит любимый мопс. На уходящей в глубину стене тщательно прорисованы картины, которые мы без труда узнаем, потому что не раз видели их, — они сейчас находятся в Эрмитаже.

Строганов, как известный меценат, был близок к кругам Академии художеств, и при его участии упомянутая акварель была туда представлена на соискание первого академического звания «назначенного». 16 декабря



КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ Е.С. ГРАФА
Александр Сергеевич Строганов

GALLERIE DES TABLEAUX A. S. E.
Alexandre le Comte de Strouganoff

А.Воронихин. Картинная галерея графа А. С. Строганова. Рисунок. 1793 г.

1794 года Совет Академии вынес такое решение: «Живописец перспективы и миниатюры Андрей Воронихин по представленной им в сию академию работе, изображающей в перспективном виде картинную галерею его сиятельства графа Александра Сергеевича Строганова... удостоен назначенным». Далее графу предлагалось дать Воронихину новую «задачу» на звание академика. На такую работу отвели еще два года.

Так был сделан первый шаг на академическом поприще. Здесь пока и речи нет об архитектуре. Как зодчий Воронихин известен только своему покровителю и бывшему господину. А для Академии он пишет картину «Вид дачи Строганова на Черной речке», за которую в 1797 году получил диплом «академика перспективной и миниатюрной живописи».

Но вот наступил 1800 год, во многом определивший дальнейшую судьбу Воронихина. В начале года на пост президента Академии художеств назначен А. С. Строганов, и уже в мартовском протоколе заседания академического Совета читаем: «По письму господина президента, писанному к господину вице-президенту, для преподавания при Академии ученикам класса архитектуры, принять господина академика Воронихина». С этого времени события развиваются стремительно.

Летом того же года Строганов привлек Воронихина к очень ответственным работам в Петергофе. Под руководством Академии началась



А. Воронихин. Вид дачи графа Строганова. Холст, масло. 1796—1797 гг.

реконструкция Большого каскада, гота и ковша Самсона. По сторонам канала около ковша еще с петровских времен стояли две открытые галереи. К концу XVIII века они стали явно нуждаться в ремонте, но их решили не ремонтировать, а создать новые. Постройку колоннад с павильонами поручили Воронихину. Это был первый официальный заказ, не для Строгановых, и что очень важно: впервые он выступал как зодчий. Проект утвердил Павел I. После этого Академии ничего не оставалось, как признать Воронихина архитектором. 20 ноября Совет решил: «По предложению господина президента его сиятельства графа Александра Сергеевича Строганова, во уважение сделанных академиком Воронихиным прожектов для петергофской колоннады и высочайше к производству оной в действие подтвержденных, а равномерно и видимых успехов в обучении воспитанников — дать ему звание архитектора». Это звание пришло к Воронихину, когда ему уже было за сорок лет.

Почти одновременно, в том же ноябре 1800 года, произошло событие, не менее важное для творческой биографии зодчего: утвержден составленный Воронихиным проект нового Казанского собора на Невском проспекте. Это самое значительное его сооружение стало делом всей оставшейся жизни.

В наши дни величавый и гармоничный многоколонный храм неразрывно связан с памятью об Отечественной войне 1812 года, о победе над Наполеоном. И находящаяся внутри могила фельдмаршала Кутузова, и стоящие на

площади перед собором бронзовые фигуры Кутузова и Барклая де Толли так органично увязаны со строением Воронихина, что можно даже услышать высказывания, что собор изначально задуман как памятник Отечественной войне. Приходится напоминать, что он не только спроектирован, но и построен, и освящен еще до начала этой войны.

Однако нельзя не поражаться удивительной интуиции Воронихина, позволившей ему создать в сравнительно молодом городе (Петербургу в 1803 году исполнилось 100 лет) подлинно национальный храм-памятник.

Мы говорили уже о том, что настоящее произведение искусства всегда несет в себе глубокую идею. Основную идею Казанского собора можно определить двумя словами: Победная песнь. А теперь попробуем разобраться, почему архитектора захватила эта идея и каким образом он ее воплотил.

Во-первых, очень важно было место, на котором возводили собор. Еще в 1730-х годах здесь, в середине Невского проспекта (это была середина, так как город в то время простирался лишь до Фонтанки, а дальше шли предместья), «в линию» с жилыми домами выстроили деревянную на каменном основании церковь Рождества Богородицы. Ее часто называли просто Казанской, потому что в ней находилась чтимая икона Казанской Божьей Матери. Эта икона, обретенная в XVI веке, вскоре после завоевания Казани, постоянно находилась с русским войском в самые ответственные и трудные моменты существования государства Российского. Так было при Минине и Пожарском в Смутное время начала XVII века и через сто лет при Петре I, когда не на жизнь, а на смерть шла борьба со шведами за Прибалтику. Переведя столицу из Москвы в Петербург, Петр определил иконе, ставшей своего рода символом и залогом победы и утверждения России, пребывать на берегах Невы. Храм не только вместилище святыни, но, по возможности, и выражение ее сути. Именно это должен был понимать Воронихин и этим вдохновляться.

Старая церковь Рождества Богородицы внешне напоминала Петропавловский собор в крепости, только значительно меньших размеров; так же была вытянута с запада на восток (по православному канону алтарь непременно находится в восточной части, а главный вход — напротив), над кровлей вздымался небольшой купол, и только высокий шпиль был хорошо виден издалека.

В 1780-х годах Екатерина II обратила внимание на то, что скромная внешность церкви не соответствует месту, которое занимает она на главной улице столицы, да к тому же приходит в ветхость. Императрица вознамерилась было строить новую церковь, но войны с Турцией и Швецией отвлекали слишком много денежных средств.

Лишь в 1799 году по повелению Павла I был проведен конкурс, в котором приняли участие только что приехавший в Россию Тома де Томон, художник-декоратор Пьетро Гонзаго и наиболее опытный из участников, талантливый архитектор Чарльз Камерон. Император выразил желание, чтобы новая церковь как можно более походила на главный храм католического мира — собор св. Петра в Риме, и обязательным условием было создание перед фасадом окруженной колоннами площади.

Но участники конкурса плохо справились с поставленной императором задачей: создать подражание образцу иного века и иной страны. Ни один из проектов нельзя было признать удачным. Лучше других, как и следовало

ожидать, был проект Камерона, его и утвердил Павел в октябре 1800 года.

Но тут произошла до сих пор не разгаданная история: меньше чем через месяц, 14 ноября, император изменил свое решение и утвердил проект Воронихина. Уже через неделю создается особая Комиссия «по построению собора» под председательством Строганова, отпускаются огромные деньги: работы велено выполнить в три года.

Мы не знаем, к каким дипломатическим ходам прибег Строганов, какими доводами переубедил государя, сыграло ли роль желание создать главный храм столицы по проекту русского зодчего и целиком из русских материалов — это нам неизвестно. Но зато не подлежит сомнению: ничего бы не вышло у графа, если бы все его слова не подкреплялись замечательным талантом Воронихина. В высшем обществе удивлялись, «как, имея в своем распоряжении Кваренги и Камерона, можно было что-нибудь великое поручить Воронихину». Но граф знал, что делал. Одного он не мог предусмотреть, что через несколько месяцев, в ночь на 12 марта 1801 года, в результате дворцового переворота будет убит Павел I. Как отнесется новый монарх к строительству, ясно стало не сразу.

Архитектор и Комиссия не теряли ни дня: лишь сошел снег, стали рыть котлован под фундаментом и забивать сваи под главный корпус собора. В июле земляные работы закончили, и в августе Александр I, перед тем как отправиться в Москву на коронацию, участвовал в торжестве закладки собора. Почтив своим присутствием церемонию, молодой император тем самым одобрил и утвердил сооружение храма, но при этом «забыл» распорядиться о выдаче средств на продолжение строительных работ. Чтобы не погубить сделанное, Строганову пришлось запастись расчетами Воронихина и пойти с докладом к царю, убеждать его отпустить необходимые суммы. Граф был умен и ловок, а расчеты зодчего безукоризненно точны. Все, вместе взятое, побудило Александра продолжить финансирование. И вновь ожила строительная площадка.

Нелегко было работному люду. В контракте сказано: «На работу выходить поутру в четыре часа, а завтракать в семь часов на строении ж, с работы шабашить ввечеру в десятом часу». Плату землекопы, каменщики, плотники получали грошовую, да всяк еще норовил их обмануть. Воронихин пишет в Комиссию о «несоразмерных запросах подрядчиками в ценах», но не в его силах урезонить их алчность. Он просит прислать лекаря «для нужд повседневной жизни», пытается как-то облегчить труд рабочих.

Архитектор сам следит за качеством строительных материалов, начиная с кирпича, кончая гранитными монолитами, которые привозили с Выборгских каменоломен, и мрамором с Олонецких ломок. Сохранились его рисунки с обозначением закладки шурфов для добывания строительного и отделочного камня и чертежи барж для его перевозки.

Мало-помалу начал вырисовываться облик грандиозного здания. Но не все шло гладко. Несмотря на поддержку Строганова и на то, что самого Воронихина назначили профессором Академии художеств, члены Комиссии, видимо, не слишком доверяли практическим познаниям автора проекта. Это выразилось в том, что опытнейшему зодчему Старову вменили в обязанность «ежедневно на строении присутствовать». Поначалу у него не было возражений, но потом его смущали прямые, а не привычные сводчатые перекрытия боковых проездов по сторонам наружных колоннад. Старов сомневался в



Ф. Алексеев. Вид Казанского собора. Холст, масло. 1811 г.

прочности такой конструкции. Воронихин для доказательства своей правоты сделал модель сооружения в треть натуральной величины из тех же материалов, что и собор, а на перекрытие проезда навесили тяжелый груз. Модель испытание выдержала.

Более двух лет прохожие на Невском проспекте ничего не могли увидеть из-за дощатого забора, только с утра до ночи слышался шум, стук, скрип, гул голосов. Но в 1804 году среди строительных лесов начали день ото дня расти колонны, сначала наружные, светлые, серовато-желтого пудостского камня, а потом и внутренние, полированные, гранитные.

К 1807 году выросли до карниза стены, и началась подготовка к возведению купола. У членов Комиссии снова появились сомнения в достаточной прочности опорных пилонов и барабана купола. Воронихину, которому уже было под пятьдесят лет, пришлось оправдываться и убеждать, что «для сооружения всех частей здания меры все приняты и не упускаются, елико возможно, не только практическими, но и теоретическими предосторожностями». Он ссылаясь на исторические примеры: соборы св. Марка в Венеции, св. Павла в Лондоне, церкви Воскресенского монастыря под Москвой. С доводами соглашались, но чего это стоило архитектору!

Собор строили, отступя от линии застройки Невского проспекта, и, пока его не закончили, не разбирали старую церковь. А когда, наконец, разобрали, особенно отчетливой стала удача зодчего в обрамлении площади плавными дугами колоннад. В центре возвышался стройный обелиск. Его сделали ко

дню освящения собора наскоро из дерева и только раскрасили под мрамор. Тем не менее он придавал и площади, и зданию законченный вид. (Обелиск убрали перед установкой бронзовых скульптур Кутузова и Барклая де Толли.) Расходящиеся от центрального портика колоннады «останавливали» монументальные боковые проезды — у Екатерининского канала и у Большой Мещанской улицы.

Наличие наружных колоннад — единственное, оговоренное Павлом I, сходство Казанского собора с собором св. Петра в Риме. И в то же время эти колоннады выявляют все различие соборов. В Риме колоннады образуют перед собором две площади: одну перед главным входом, трапезиевидную, в ширину лестницы, и другую, смежную с ней, овальную, почти замкнутую. Эти площади, отгороженные от остального города, как бы изолируют от него и собор. Шумные римские улицы живут своей жизнью, в то время как комплекс собора св. Петра и примыкающего к нему Ватикана полностью от них независим.

Совсем иное — Казанский собор. Здесь колоннады не изолируют, а, наоборот, раскрывают пространство площади, дают главному проспекту города расширяться, разлиться, вплотную, но не тесня, приблизиться к замечательному строению. И тем самым включают само строение в общую ткань города.

И еще одна важная особенность. Колоннады в Риме по своему масштабу гораздо мельче гигантского корпуса собора, а потому смотрятся не как его составная часть, но как нечто подсобное, хотя и весьма характерное. Колоннады Казанского собора выдержаны абсолютно в том же масштабе, что и основное здание. Проследите: антаблемент колоннад сливается с антаблементом портика, смотрящего в сторону Невского проспекта. Более того, о внешнем виде Казанского собора мы судим прежде всего по его колоннадам. За ними не сразу виден основной объем. И опять диву даешься, как талантливо справился автор с труднейшей задачей.

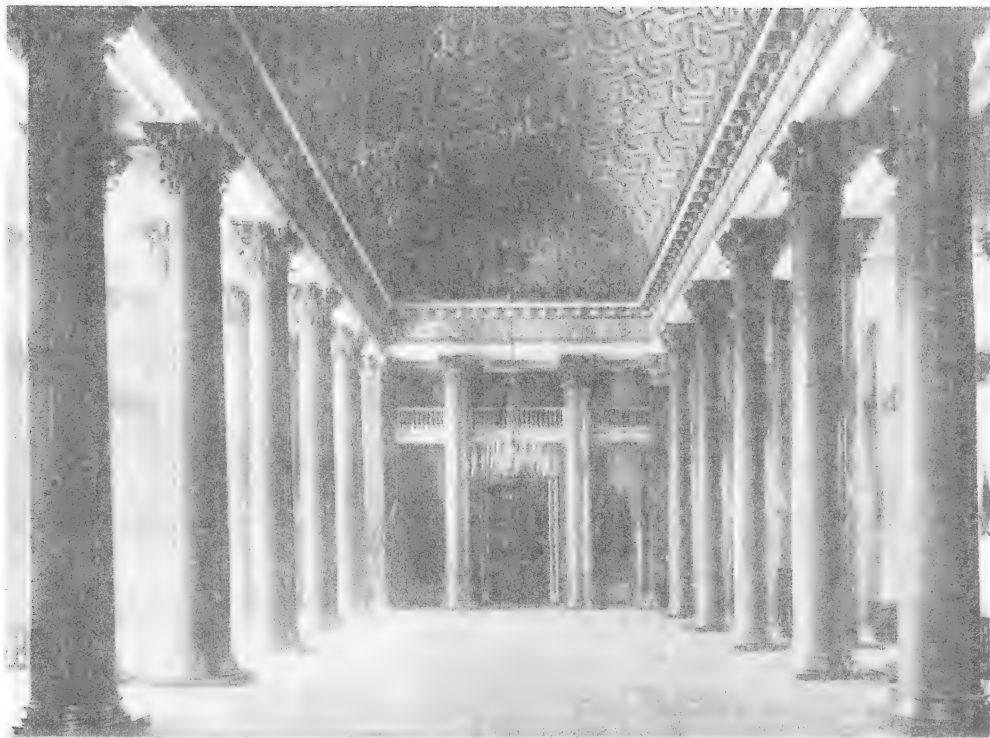
Восточная, алтарная, часть собора обращена к каналу, а главный, западный вход — со стороны неширокой второстепенной улицы, в сторону же Невского оказался обращен боковой северный фасад. В плане собор решен в виде удлинённого латинского креста. Таким образом, если мысленно отбросить колоннады и посмотреть на собор с Невского проспекта, то увидим по сторонам от северного торца трансепта разновеликие части: слева — короткая алтарная, справа — более длинная. А классицизм требовал симметрии. И Воронихин добился ее с помощью колоннад.

Когда собор был почти достроен, зодчий решил сделать симметричным не только северный фасад, но все сооружение в целом. Он задумал и с южной стороны поставить такую же колоннаду, которая образовала бы аналогичную площадь. Для этого, правда, надо было снести целый квартал обывательских домов. А перед главным, западным, входом тоже предполагалась полукруглая площадь с великолепной ажурной оградой. В такой планировке сказался талант Воронихина-градостроителя.

От всего проекта до нас дошла только ограда — одна из лучших в Петербурге. Массивные гранитные столбы, обработанные наподобие тосканских каннелированных колонн с шарами поверх капителей, чередуются с чугунным кружевом решетки. Как натянутые струны, часто расположенные тонкие прутья образуют прозрачный нейтральный фон, на нем четко выделяется



А. Воронихин. Казанский собор. Колоннада. 1801—1811 гг.



А. Воронихин. Казанский собор. Интерьер. 1801—1811 гг.

орнамент: составленные из туго скрученных акантовых завитков ромбы с круглой розеткой в центре. Выше, как бы образуя фриз, тянется сплошной густой растительный орнамент. Особую законченность всему придают идущие по верху острые зубцы.

Наличие ограды заставляет предполагать, что весь расширенный проект был утвержден, только его не успели осуществить: в сентябре 1811 года скончался граф Строганов, простудившийся на торжестве освящения собора. Так непредвиденные обстоятельства нарушили предполагавшуюся полную симметрию сооружения. Начавшаяся летом следующего года война с Наполеоном окончательно пресекла возможность дальнейшего увеличения объема работ.

Но симметрия сама по себе еще не является синонимом красоты. Красота архитектурного сооружения проявляется в результате сочетания точнейших математических расчетов с тончайшими интуитивными озарениями, без которых нет искусства. Мы же видим только конечный итог поисков мастера. И итог этот таков, что пропорции всего здания, гибкая и упругая линия, по которой выстраиваются колонны, живописные эффекты, создаваемые ими в пространстве, изысканный рисунок коринфских капителей и живая поверхность каннелированных стволов — все, вместе взятое, и каждое в отдельности, порождает определенные чувства. Радует каждая увиденная

детали, смене сумрака и света, когда идешь под сенью колонн, и кажется, что они движутся вместе с тобою; радуешься, подойдя к стене и ощущая шероховатую поверхность светлого пудостского камня; радуешься, отойдя подальше и любуясь высоко вознесенным на стройном барабане куполом, ребра которого на вершине как бы завязаны удивительным узлом. Радуешься, войдя внутрь и оказавшись в просторном светлом помещении с рядами гранитных полированных колонн, в которых отражается свет многочисленных окон и светильников. Радуешься световому потоку, льющемуся из-под купола, и радуешься тому, как он играет на завитках мраморных листьев аканта, обрамляющих бывшее царское место. Радуешься, несмотря на то, что многое внутри очень изменилось. Радуешься, вспомнив, что здесь у могилы Кутузова стоял Пушкин:

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главой...
Все спит кругом; одни лампы
Во мраке храма золотят
Столбов гранитные громады
И их знамен нависший ряд...
В твоём гробу восторг живет!
Он русский глас нам издает;
Он нам твердит о той године,
Когда народной воли глас
Воззвал к святой твоей сёдине:
«Иди спасай!» Ты встал — и спас.

По-прежнему на стене у гробницы висят ключи от неприятельских городов, взятых под командованием Кутузова...

В 1837 году, в 25-летнюю годовщину изгнания французов из России, на площади перед собором установили памятники работы Бориса Орловского: энергичный, указывающий фельдмаршальским жезлом вперед Кутузов и задумчиво-сосредоточенный Барклай де Толли. По словам Пушкина: «Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов». Эти памятники в равной мере принадлежат Невскому проспекту и зданию Казанского собора. И тем самым становится ясно, что собор и проспект тоже составляют единое целое. Впервые здесь можно с полным основанием произнести слово — ансамбль. Правда, такого ансамбля сам Воронихин увидеть не мог, так как скоропостижно умер в феврале 1814 года, когда наши войска только приближались к Парижу. Но говорить об ансамбле можно было бы и без стоящих ныне памятников полководцам. Можно потому, что здание собора воспринимается не изолированно, а в неразрывной связи с окружающими постройками и пространством. Так ощущать единство города было в высокой мере свойственно Воронихину. И если бы от его работ ничего не осталось другого, кроме Казанского собора, мы все равно с полным основанием назвали бы его гениальным зодчим, наметившим дальнейший путь развития русской архитектуры.

Современники Воронихина высоко оценили это его действительно лучшее произведение. Известный знаток художеств Павел Свиньин в изданных им в 1816 году «Достопамятностях Санкт-Петербурга» назвал этот храм «изящным произведением искусств» и предрек, что «вспоминание о нем

перейдет в потомство и послужит, конечно, уликою завистникам, утверждающим, что русские лишены творческого гения, что им в удел досталось одно подражание».

Не только чувство ансамбля нашло выражение в творчестве Воронихина. Есть еще одна черта, которая получит полное развитие у наших зодчих в первой трети XIX столетия и которая отчетливо проявилась в его сооружениях,— это синтез архитектуры и скульптуры.

В декоративном оформлении Казанского собора приняли участие скульпторы Иван Мартос, Иван Прокофьев, Федор Гордеев, Василий Демут-Малиновский, Семен Пименов. Круглые фигуры в нишах, длинные рельефные пояса на фасадах и в интерьере обогащали пластику объемов собора.

Но наиболее выразительного единства скульптуры и архитектуры Воронихин добился в здании Горного института. Зодчий работал над ним в 1806—1811 годах. Оно стоит на юго-западной окраине Васильевского острова, на набережной, где Нева вливается в Финский залив.

В наши дни большинство гостей Петербурга прибывает на вокзалы железной дороги или в аэропорт, а в XVIII—первой половине XIX века картина была совсем иной. Приезжали либо посуху на лошадях, либо, чаще всего, морем. Корабль входил в дельту Невы, издали блестели купола и шпили города, а вот сам въезд в город был малопримечателен: у берегов располагались склады, доки, грузовые и пассажирские пристани. Воронихин, получив заказ перестроить старый Горный кадетский корпус, талантливо использовал его местоположение.

Вы помните, какую планировку получил Васильевский остров при Петре I? Три проспекта протянулись с запада на восток, связывая взморье с восточной Стрелкой, а перпендикулярно проспектам с севера на юг шли так называемые «линии».

Для размещения училища, в котором преподавали «все науки, имеющие отношение до рудокопного и плавильного искусства», купили три обывательских дома по набережной Большой Невы между 21-й и 22-й линиями. Участок был неправильной формы, потому что река делала здесь изгиб и дома стояли уступами еще с первой половины XVIII века.

Петр придавал большое значение развитию горного дела, но Горное училище было открыто только в 1773 году. Пока учеников было не слишком много, места хватало. Но со временем их стало больше. Пробили двери в капитальных стенах между домами, но все равно было тесно и неудобно. И вот тогда Воронихин не только внутренне объединил три здания, сделав удобные проходы, просторные аудитории и дортуары, но основное внимание уделил тому, как будет выглядеть здание со стороны Невы. И с набережной, и с воды.

Высота его определялась высотой окружающей застройки — два этажа на высоких подвалах. Связав три дома единым фасадом, архитектор зрительно растянул этот фасад по горизонтали. Широкая открытая лестница цоколя сложена из массивных каменных плит. Она ведет к грандиозному двенадцатиколонному портику. Каннелированные дорические колонны не имеют баз, они словно вырастают прямо из земли. Сверху на них давит тяжелый антаблемент и могучий, как бы нависающий фронтон. Высота колонн равна расстоянию от нижнего края архитрава до вершины фронтона. Действие равно противодействию, и великая напряженность чувствуется в упруго расширяю-

щихся книзу стволах колонн. Всем своим видом портик как бы утверждает, что он прочно стоит на земле. Здесь Воронихин проявил глубокое знание античной архитектуры.

Но ему было важно, чтобы здание своим видом говорило о том, для какой цели оно предназначено: здесь учились исследовать земные недра. И для большего выявления характера строения зодчий привлек двух молодых талантливых скульпторов: Демута-Малиновского и Пименова. Они уже проявили свои способности при оформлении Казанского собора. Теперь им предстояло исполнить два рельефа и две большие скульптурные группы, которые должны быть не просто декоративными, их значение гораздо глубже: они должны в понятной форме раскрыть главную идею сооружения. Естественно, авторы обратились к античной мифологии.

Демут-Малиновский исполнил рельефный фриз, состоящий из двух панно, в аллегорической форме изображающих горное дело: слева от портика — «Венера приходит к Вулкану за марсовыми военными орудиями», а справа — «Аполлон приходит к Вулкану за своей колесницей». По античным верованиям, живущий в подземной пещере хромой кузнец Вулкан ковал для богов победоносное оружие и военное снаряжение. К нему спускаются и прекрасная богиня любви Венера, и светлый солнечный бог Аполлон — предводитель муз и покровитель искусств. На гладкой стене главного корпуса эти рельефы читаются особенно отчетливо.

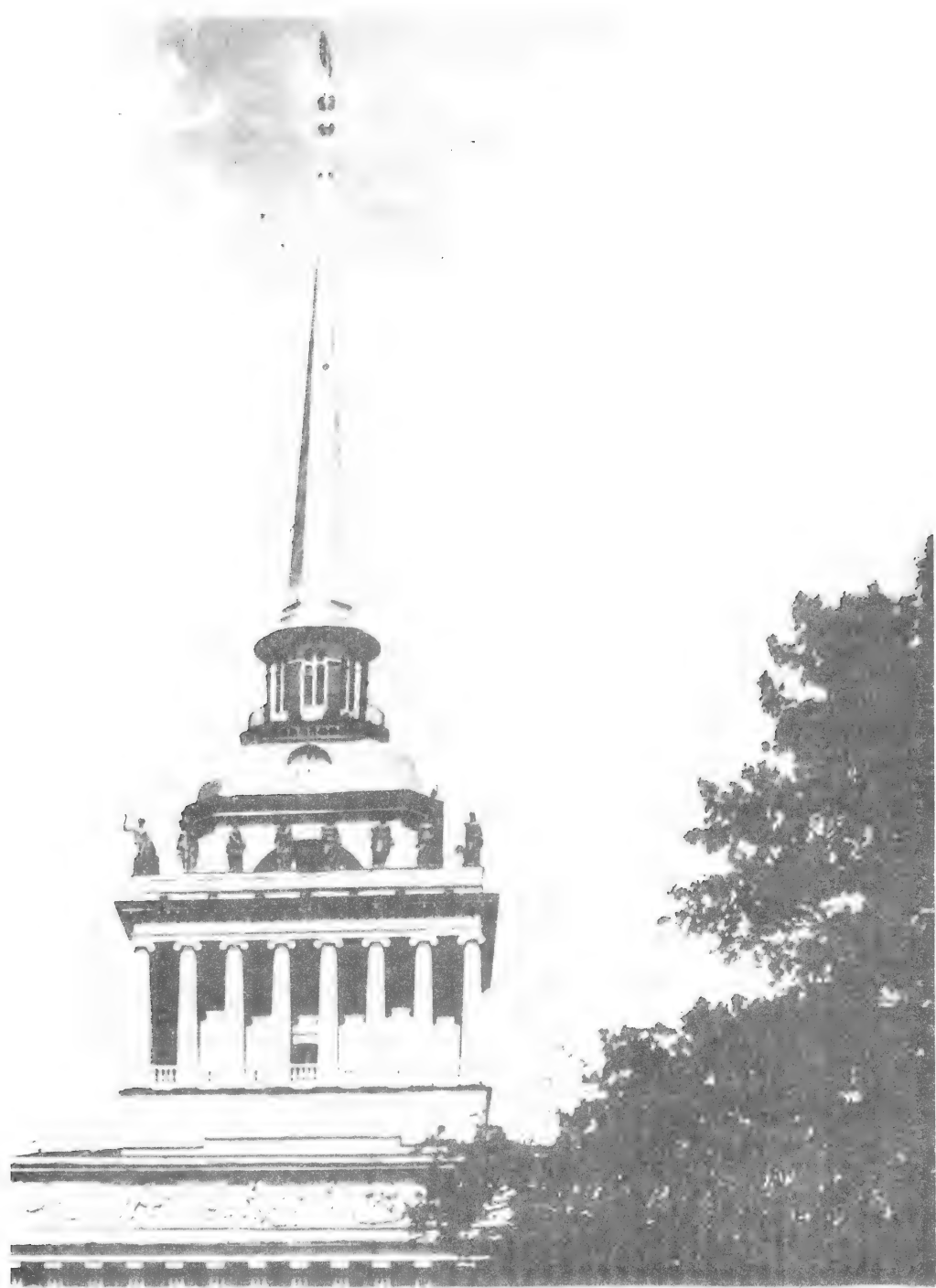
Еще выразительней группы по сторонам наружной лестницы. Изваянные из любимого Воронихиным желтоватого пудостского камня, они повествуют о потаенных силах Земли.

«Похищение Прозерпины», выполненное также Демутом-Малиновским, изображает тот момент, когда бог подземного царства Плутон схватил юную Прозерпину, беспечно собиравшую на лугу цветы, чтобы навсегда увлечь ее в свои мрачные владения. Дальше миф рассказывает о том, что мать Прозерпины, богиня плодородия Церера, надев траурные одежды, в отчаянии лила слезы. Земля перестала давать хлеб, трава и цветы увяли. Пришлось Юпитеру распорядиться, чтобы Плутон ежегодно отпускал ставшую его женой Прозерпину на землю. Тогда радовалась ее мать, и начиналась весна.

Другую группу — «Геркулес, удушающий Антея» — исполнил Пименов. Антей, гигант, сын богини Земли — Геи, получал от матери сверхъестественную силу. Когда он стоял на Земле, его никто не мог побороть. Один лишь Геркулес догадался оторвать его от Земли и только тогда смог задушить его в своих могучих объятьях.

Образованные люди начала XIX века хорошо понимали подобные аллегории. Рассматривая их, они задумывались над тем, что для подлинного обладания Землей нужны любовь, понимание и умение противопоставить разумную волю подземным стихиям. Крупнейшие архитекторы этого времени широко использовали скульптуру для идейного обогащения своих сооружений.

В перестройке Горного института еще раз в полной мере проявился градостроительный талант Воронихина. Это здание не только замыкает собой прекрасную панораму, набережной Васильевского острова, оно в не меньшей мере открывает эту панораму со стороны моря. Огромный масштаб могучего портика делает его видимым издали, превращает в своеобразные пропилеи. Так Воронихин оформил грандиозный въезд в город, предвосхитив парадную застройку Морской набережной в наши дни.



«Ногою твердой стать при море...»

Замысел Петра I, так точно выраженный Пушкиным, начал воплощаться еще при жизни основателя города, а к XIX веку осуществился во всей полноте. Мечта о том, что «все флаги в гости будут к нам», стала реальностью.

Разноцветные полотнища, олицетворявшие десятки западных, восточных и южных стран, развевались на свежем невском ветру. Корабли теснились у причалов морского порта на Малой Неве. Их приходило в год до двух тысяч. Пряности, шелка, устрицы и лимоны, диковинные птицы и обезьянки, произведения искусства, предметы роскоши и каменный уголь — все везли в Петербург. Но не менее важно, что прибывала масса людей самого разного социального положения — от простых матросов до знатнейших вельмож. Сюда стремились не только торговцы и ремесленники, но ученые, философы, живописцы, музыканты.

В свою очередь русские купцы, художники, писатели, дипломаты, просто путешественники отправлялись на кораблях в дальние края. А возвращаясь, привозили на родину новые вещи, книги, обычаи, знания. Город стал европейским, оставаясь русским.

И опять вспомним Пушкина:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли

Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова...

Как всегда у Пушкина, каждая строка, каждое слово полны значения. Все достоверно. Действительно, по берегам «громады стройные теснятся дворцов и башен». Стоит взглянуть на любое изображение невской набережной, на правом или на левом берегу, и мы увидим плотным строем стоящие дворцовые здания; а что касается башен, то глаз сразу выделяет их характерные силуэты, часто со шпилями: Адмиралтейство или колокольня Петропавловского собора, а иной раз без шпиля, например Кунсткамера.

Корабли также присутствуют почти на всех изображениях Невы. Что касается гранитных набережных и спусков, то их начали сооружать еще во второй половине XVIII столетия, но работы продолжались и в следующем веке.

Пояснения требует строка: «Мосты повисли над водами». Постоянных мостов через Неву не было до середины XIX века, а до того каждую весну наводили три наплавных плашкоутных моста, соединявших левобережную часть с Васильевским островом, с Петроградской и Выборгской сторонами. Осенью перед ледоставом их убирали.

Пушкин имел в виду многочисленные мосты через речки и каналы, в том числе удивительные по своей пластичности гранитные арки через Зимнюю и Лебяжью канавки и Фонтанку у их истоков. Два однопролетных моста гармонично вписались в облицовку набережной Невы между Зимним дворцом и Летним садом, а последний, трехпролетный, великолепно завершил этот участок. Особенно хороши мосты, когда смотришь на них с воды; впрочем, они и созданы с расчетом на такое обозрение.

Наконец сады на островах. К тому времени, о котором писал Пушкин, расположенные на северо-западе города сравнительно небольшие острова, отделенные от центральных районов Большой, Средней и Малой Невками, их рукавами и протоками, стали местом летнего отдыха и развлечений. Здесь строили царские дворцы и дачи частных лиц. Большую часть территории Елагина, Крестовского и Каменного островов занимали сады и парки. Летом дворцы и дачи тонули в зелени, деревья с каждым годом становились выше и гуще. Действительно, «темно-зелеными садами» покрылись острова.

К своему столетию Петербург стал одним из крупнейших европейских городов. В нем было более двухсот двадцати тысяч жителей, и население его продолжало быстро увеличиваться, в 1836 году насчитывалось уже более четырехсот пятидесяти тысяч.

Расширялись и границы города; сначала отдельными домами и слободами, а потом регулярными улицами он разрастался на север, восток и юг. На запад расти было некуда: там плескались волны Финского залива. Хотя и в эту сторону любой клочок суши старались использовать: на них ставили маяки, корпуса складов, или, как тогда говорили, «магазинны». Их строили чаще всего на островах, так было менее опасно в отношении пожаров, ведь хранились там материалы весьма горючие: лес, пенька, сало. Называли такие

островки со складами — буяны. Характерно, что к созданию буянов привлекали ведущих зодчих: Чевакинского, Валлен-Деламота, Ринальди, Тома де Томона, чтобы приходящие корабли встречали красивые, благоустроенные сооружения, а не кое-как сколоченные сараи. Уже тогда заботились о морском фасаде города.

Северная столица не только раздавалась в разные стороны, но и уплотнялась в центральных районах. В XVIII веке около частных домов нередко встречались собственные сады и огороды. Только на главных улицах и набережных дома стояли «сплошную фасадую». А чуть в сторону — и вид менялся, улицы теряли регулярный характер, местами сохранялись луга и рощицы, а то и плохо проходимые болота. С этим можно было столкнуться не только на Васильевском и Городском островах, но и около Фонтанки. К столетию Петербурга большинство таких мест было осушено и заселено. Но самый центр города, его сердцевина, оставал желать лучшего.

Основу планировки Петербурга в значительной мере определяет Нева. Эта поразительная река как бы создана самой природой для того, чтобы на ее берегах трудом и усилием человека вырос прекрасный город-порт. Правда, Нева капризна, берега ее низки и болотисты, западные ветры нагоняют с залива воду, и наводнения приносят много горя жителям. Но она всегда полноводна и доступна для судов любых размеров. Ее берега прекрасно видны с противоположной стороны, а ширина русла задает определенный масштаб зданиям, которые стоят на набережных. Кроме того, река разветвляется на множество рукавов, придавая дельте, хотя и абсолютно равнинный, но живописный характер. Наконец, она непосредственно соединяется с Балтикой, тем самым — с Западной Европой и всем остальным миром.

За первую сотню лет восточную оконечность Васильевского острова перед зданием Двенадцати коллегий благоустроили весьма недостаточно. Здесь находился порт, и в период навигации, то есть с мая по ноябрь, это один из самых оживленных участков города. В то же время недостроенная по проекту Кваренги Биржа стояла без кровли, а биржевые сделки совершались в тесном, плохо приспособленном бывшем обывательском доме.

Нужда в большом, специально оборудованном помещении была первостепенная. Возвести такое здание поручили швейцарцу Тома де Томону (1760—1813). Воспитанный во Франции и Италии, поклонник классической древности, он сумел почувствовать неповторимую красоту северной столицы, которую вскоре не без его участия назовут Северной Пальмирой. Стройные ряды колонн вызовут эту ассоциацию.

Томону было ясно, что здание новой Биржи должно быть гораздо просторнее, нежели у Кваренги. И поставить его надо было бы иначе: ориентировать главный фасад не на Зимний дворец, а навстречу течению реки. Только тогда станет правильной планировка всей Стрелки. Но Тома де Томону в целях экономии предложили использовать старые фундаменты разобранный кваренгиевской Биржи.

В 1801 году готов первый проект Тома де Томона. В центре площади большое, приземистое, прямоугольное в плане здание с многоколонными портиками со всех четырех сторон. А справа и слева отдельно стоящие колонны-маяки, украшенные рострами — носами кораблей.

Томон задумал ростральные колонны возле Биржи, чтобы напомнить о

славе русского флота. Но в первом варианте они непропорционально малы — ниже основного здания и очень тонки.

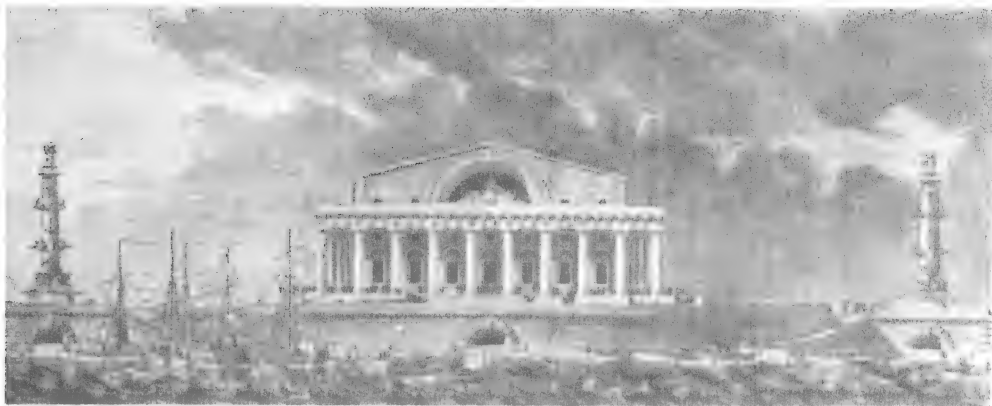
По правилам того времени все ответственные архитектурные работы должны были обсуждаться на Совете Академии художеств. Без его визы осуществление строительства было невозможно, и члены Совета, а точнее, ведущие архитекторы Академии Захаров и Воронихин, основательно покритиковали проект.

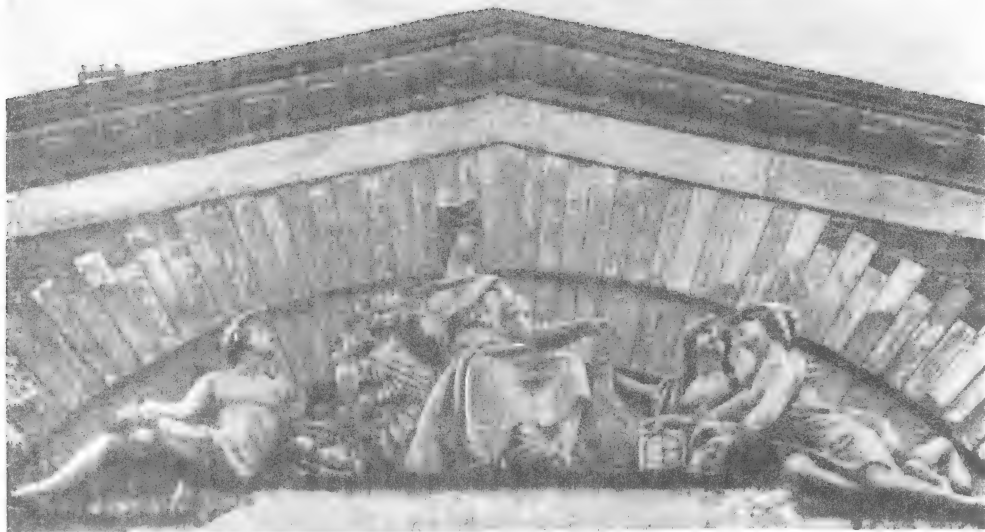
Со следующего, 1802 года Тома де Томон сам стал преподавателем, а вскоре и профессором Академии. Нет сомнения, что непосредственное общение с русскими зодчими пошло на пользу его таланту. К тому же можно восторгаться трудолюбием архитектора: за три года, учитывая многочисленные замечания, сделанные ему коллегами, он создал шесть все более и более совершенных проектов. Замечания касались увеличения площади главного зала, расширения проходов и лестниц. Захаров предлагал также вместо обозначенного в проекте деревянного коробового свода сделать кирпичный. Кроме того, он отмечал, что верхний свет через застекленные проемы в потолке «совсем не по здешнему климату», потому что они, «будучи в зимнее время покрыты снегом, произведут в оном зале совершенную темноту». Отмечалась также необходимость увеличения ростральных колонн-маяков, исходя не только из требований эстетики, но и просто потому, что «лестницы в них будут так тесны, что и человек по оной лезть будет не в состоянии, а стены их будут тонки и непрочны», поэтому их «непременно надобно сделать по большему масштабу». Все это Тома де Томон принял во внимание.

В процессе работы ему удалось также доказать, что не следует использовать фундаменты старой Биржи: экономия будет незначительной, а ущерб большим.

В соответствии с утвержденным в 1804 году проектом, здание Биржи стало более высоким и компактным. Порттики превратились в сплошную, окружающую со всех сторон основной объем, колоннаду. Сооружение стало напоминать древнегреческий храм. На высокий гранитный стилобат ведут открытые широкие лестницы со стороны торцов и пологие пандусы по бокам. Сорок четыре белые дорические колонны образуют четкий периптер. Над

Тома де Томон. Проект Биржи. 1804 г.





Скульптура во фронте Биржи. 1800-е гг.

венчающим антаблементом возвышается центральный объем, окрашенный в зеленовато-серый цвет.

Необычайно эффектно смотрятся огромные полуциркульные окна во фронтонах восточного и западного фасадов. А на темном фоне их проемов, обрамленных, как сиянием, белым рустом, особо значительными выглядят скульптурные группы. С восточной стороны навстречу течению Невы бог моря Нептун с трезубцем в руке выплывает на своей колеснице, запряженной морскими конями — гиппокампами, и простирает над городом десницу. Над противоположным, обращенным в сторону залива фасадом господствует «Навигация с Меркурием и двумя реками». Спокойно восседает величавая женщина в струящихся одеждах, с короной в виде зубчатой городской стены на голове. У ног ее — бог торговли Меркурий.

Хотя скульптуры не много, но она очень важна. Ее роль не столько декоративная (хоть скульптурные группы исполнены неизвестным мастером весьма искусно), сколько идейная. В значительной мере благодаря ей здание Биржи стало олицетворением утверждения России на морских и речных торговых путях.

Ростральные колонны еще сильнее подчеркивают значение здания. Эти колонны задуманы и первое время служили как маяки. По винтовой лестнице внутри ствола колонны служитель поднимался на верхнюю площадку, где стоял треножник, и зажигал на нем огонь. В наши дни туда подведен горючий газ; в праздничные дни над колоннами полыхают великолепные факелы. Первоначально же свет указывал путь кораблям. Помимо этого практического назначения ростральные колонны своей формой и декором напоминали о победах России на море.

У подножия кирпично-красных колонн отчетливо выделяются громадные, из светлого пудостского камня высеченные статуи. Две мужских и две женских фигуры символизируют главные судоходные русские реки: Волгу,



Ростральная колонна.
1800-е гг.

Днепр, Неву и Волхов. Их авторами были «скульптурные мастера Камберлен и Тибо», а непосредственными исполнителями — мастера-каменотесы под руководством Самсона Суханова.

По сравнению с первоначальным проектом Тома де Томон сильно отодвинул роstralные колонны от здания Биржи. Это стало возможным только после утверждения плана, который предусматривал создание большой полукруглой площади на искусственной насыпи.

Когда-то Кваренги начал строить свою Биржу почти у самой кромки неровного естественного берега. Теперь новый искусственный, правильной формы мыс закруглился на расстоянии 120 метров от главного фасада. Этот мыс оформлен со стороны реки изумительной гранитной стенкой с аркой в центре, вторящей полукруглому окну во фронтоне. Стенку, идущую вдоль мягко круглящихся спусков, украшают каменные львиные маски. А у

самой воды — огромные гранитные шары, они как будто только что скатились сверху и чудом неколебимо замерли на своих пьедесталах.

Подлинный художник может позволить себе парадоксальные решения. Казалось бы, эти шары должны нарушить спокойствие и даже устойчивость всей композиции, а на деле оказывается, что все держится как нельзя лучше. Поразительны красота и смелость такого решения. Шаров нет ни в одном из известных нам проектов. Видимо, они родились уже в процессе строительства и стали последней точкой в законченном произведении. Вся облицованная гранитом, созданная руками человека, Стрелка издали выглядит могучим естественным цоколем господствующего над водной ширью многоколонного здания-храма.

В наши дни здесь находится Центральный Военно-Морской музей. Трудно представить себе место, которое лучше бы подходило для этой цели: музейная экспозиция, как и весь биржевой ансамбль, посвящена теме моря и морского могущества Отечества.

Биржа замечательно смотрится от Петропавловской крепости, с Дворцовой набережной, пожалуй, лучше всего с Троицкого моста. Разумеется, этого моста не было в начале XIX века, тогда Биржей любовались прямо с воды: лодки, катера, парусные суда во множестве бороздили невскую воду. А то, что любовались, и даже очень, не подлежит сомнению. Вскоре после завершения основных строительных работ стали появляться рисунки,

Вид на Стрелку Васильевского острова. 1-я четверть XIX в.



акварели, гравюры и картины маслом, изображающие эту сразу всем полюбимую панораму, которая вполне отвечала «Невы державному течению».

Очень хорошо выразил чувства современников поэт Батюшков, рассказывая в письме своему приятелю о прогулке в Академию художеств: «Какой город! Какая река!.. Надобно расстаться с Петербургом, надобно видеть древние столицы — ветхий Париж, закопченный Лондон, чтобы почувствовать цену Петербурга... Какое единство! Как все части отвечают целому! Какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смещения воды со зданиями... Посмотрите на Васильевский остров, образующий треугольник, украшенный Биржею, Ростральными колоннами и гранитною набережною с прекрасными спусками к воде. Вот произведение, достойное покойного Томона, сего неутомимого иностранца, который посвятил нам свои дарования и столько способствовал к украшению Северной Пальмиры! Теперь от Биржи с каким удовольствием взор мой следует вдоль берегов и теряется в туманном отдалении между двух набережных, единственных в мире!»

Однако мы пока рассмотрели не все произведение. Оно не ограничивается величественным зданием, прекрасно поставленным на мысу, о который разбивается мощное течение реки, разделяясь здесь на два потока — Большую и Малую Неву.

Здание Биржи стало центром, вокруг которого сформировался значительный участок города. Западной его границей служили протянувшиеся почти на полкилометра Двенадцать коллегий. На берегу Малой Невы стоял огромный, построенный еще Трезини, старый Гостиный двор и несколько обывательских домов, приспособленных для нужд порта. На набережной Большой Невы — здание Академии наук, Кунсткамера и бывший дворец царицы Прасковии Федоровны, где также размещались разные академические учреждения.

Томон понимал, что не количеством и даже не качеством архитектурных сооружений определяется красота города, а их гармоническим сочетанием, общей планировкой, связью с природными условиями. И зодчий предложил по сторонам Биржи возвести симметричные корпуса, которые и в художественном, и в практическом отношении играли бы второстепенную роль, на их фоне еще величественнее будет выделяться главное здание, а кроме того, их можно использовать в качестве складских помещений — пакгаузов, которых постоянно недостает в порту. Эти корпуса должны были стоять не только вдоль набережных, но и обрамлять большую Биржевую площадь перед Двенадцатью коллегиями. При этом дворец Прасковии Федоровны предполагалось совершенно перестроить, а Кунсткамеру и главное здание Академии наук включить в общую систему планировки.

Таким образом, Биржа становилась центральным звеном в застройке этого района. Расположенная между двумя площадями и симметричными пакгаузами, она крепко «держала» совокупность старых и новых сооружений.

К великому сожалению, на рубеже XIX и XX веков, когда понятие пользы понималось слишком приземленно, а архитектура эпохи классицизма почиталась скучной и подражательной, вся площадь перед Двенадцатью коллегиями была застроена. Безусловно полезное, но не на месте поставленное больничное здание практически уничтожило значительную часть авторского замысла.

Но в те годы, когда Тома де Томон еще только разрабатывал свой проект, идея создания единого большого ансамбля увлекала не только его, но и бывшего в курсе всех его творческих дел Захарова. Сохранились планы и перспективные виды набережной Васильевского острова, которые показывают нам, что задумал Захаров.

Он предполагал связать крытыми переходами все три принадлежавших Академии наук дома. Кроме того, каждый оформлялся по фасаду классическим портиком: на здании Кваренги сохранялся его собственный, к дворцу Прасковии Федоровны, по мысли Захарова, следовало пристроить симметричный восьмиколонный, а между ними, перед Кунсткамерой, двенадцатиколонный. Набережная приобрела бы стилистическое единство, но дома потеряли бы всякую индивидуальность. Наверное, к лучшему, что этот проект так и остался неосуществленным.

Замысел Томона тоже не был целиком приведен в исполнение. Не все дошло до нас в первоначальном виде, а кое-что, в частности пакгаузы, построили уже после его смерти по проекту, измененному Иваном Лукини. Но то, что сохранилось, до сих пор имеет ценность эталона. Вся последующая застройка близлежащих районов производилась с учетом ансамбля Биржи.

Только Адмиралтейство в не меньшей мере влияет на характер застройки этой части Петербурга. Старый центр города определяет контраст двух сверкающих шпильей, разделенных широкой гладью Невы и спокойно стоящего на Стрелке параллелепипеда, окруженного колоннадой. Динамика и покой уравнивают друг друга.

Но это ощущаешь только на берегу реки. Если же двигаться к центру города по его материковой части, то издали глаз примечает одну светлую «иглу» — Адмиралтейскую. И не мудрено: ведь главные магистрали, ведущие к центру, нацелены на нее. Еще в 1730-х годах наметился знаменитый «трезубец» — Невский проспект, Вознесенский проспект и Гороховая (которую изначально называли Средней), — веерообразно расходящийся от Адмиралтейской площади.

Некогда Адмиралтейство, созданное в качестве верфи, было, как вы помните, также и крепостью. Его окружали бастионы, наполненный водой ров и широкое незастроенное пространство — эспланада. Последнее — чтобы неприятель не мог подкрасться незаметно. Когда война со шведами кончилась, бастионы никто больше не укреплял, и они, будучи земляными, постепенно «оплывали», ров захламлился, а эспланада превратилась сначала в Адмиралтейский луг, а затем в площади с трех сторон здания. К востоку от Адмиралтейства стояли адмиральские палаты, южнее раскинулись Морские слободы, где жили моряки, строители и разный рабочий люд.

Но за сто лет картина изменилась: на месте скромных адмиральских палат вырос пышный растреллиевский Зимний дворец. Западнее, вниз по течению Невы, разместился Сенат, неподалеку от него на гранитной скале взметнулся Медный всадник.

На месте Морских слобод плотным строем выросли каменные дома вельмож и богатых людей. Лучшим столичным архитекторам поручали составление проектов для этого района. С новой нарядной застройкой плохо вязались старые кирпичные стены главной русской верфи.

Батюшков приводит такой разговор об Адмиралтействе: «Помню эту



Ф. Алексеев. Вид Адмиралтейства с Невы. Холст, масло. 1810-е гг.

безобразную длинную фабрику, окруженную подъемными мостами, рвами, глубокими, но нечистыми, заваленными досками и бревнами. — Остановись, почтенный мой приятель! Кто не был двадцать лет в Петербурге, тот его, конечно, не узнает... Адмиралтейство, перестроенное Захаровым, превратилось в прекрасное здание и составляет теперь украшение города».

Андреян Дмитриевич Захаров (1761—1811) был в начале века старшим профессором архитектуры в Академии художеств. И на него пал выбор, когда Адмиралтейству решили придать «приличный вид». Морской министр Чичагов обратился к президенту Академии художеств Строганову с просьбой разрешить Захарову работать также и в «ведомстве Адмиралтейства». 25 мая 1805 года — самый значительный день в жизни Захарова, целиком отдавшего себя с детства избранному искусству: он был назначен «Главных Адмиралтейств архитектором».

Обязанности его были многочисленны и многотрудны. Он просматривал, исправлял и утверждал чужие проекты, проходившие по Морскому ведомству. Кроме того, сам сочинял проекты складов, казарм, морских госпиталей, маяков, брандвахт, занимался реконструкцией Галерного порта на Васильевском острове.

Осенью 1805 года он начал работать над проектом своего главного сооружения — Адмиралтейства.

Это не только вершина творчества Захарова, это — новый этап в развитии нашей архитектуры. В здании Адмиралтейства органически сочетаются искон-

ные традиции русского зодчества с новейшими европейскими достижениями.

Чтобы понять, почему именно так, а не иначе решает автор свой проект, всегда необходимо уточнить назначение здания и на каком месте, то есть в каком окружении, оно будет стоять.

Что касается места и окружения, все было ясно: самое сердце столицы, и окружающие строения, как правило, соответствуют своему положению. А вот на вопрос, что будет здесь помещаться, нельзя ответить однозначно, потому что Адмиралтейство того времени вовсе не единое учреждение. Это, во-первых, верфь с доками, эллингами, мастерскими, складами и всем необходимым для производства. Кстати, здесь продолжали строить корабли вплоть до 1860-х годов. Во-вторых, Адмиралтейство — это Главное управление Морского ведомства России.

Верфь немыслима без выхода к воде; Управление вполне может обойтись сухопутными подъездами.

Захаров, используя старый П-образный план, проектирует два геометрически подобных здания: внутреннее — производственное, — раскрытое к реке, вписано во внешнее — административное, — обращенное тремя фасадами к городу. Оба связаны общей идеей, которой служили; это как бы две стороны медали: одна — прозаически-деловая, другая — представительско-парадная.

Между двумя параллельно стоящими зданиями, точно повторяя их форму, проложен канал, концами своими выходящий в Неву. По нему баржи подвозили строительные материалы.

На месте старого засыпанного рва разбили бульвар, где любили прогуливаться петербуржцы. Именно о нем писал Пушкин:

Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе...

В наши дни на этом месте разросся густой сад с вековыми деревьями, частично их пришлось даже выкорчевать, чтобы они не закрывали главный фасад Адмиралтейства.

Поначалу Захарову предложили ограничиться «фасадической частью». Думали, что старое здание можно приспособить для новых нужд, украсив его фасады соответственной декорацией. На деле все сооружение пришлось капитально реконструировать, используя основные массивы стен и башню со шпилем, созданные Коробовым в 1730-х годах.

Перестройка началась с восточного корпуса, обращенного к Зимнему дворцу. В 1808 году, когда он был почти закончен, Александр I решил, что новый корпус закрывает вид из окон его кабинета на Неву. Захарова безотлагательно вызвали к императору, который объявил ему свое неудовольствие. Возражать в таких случаях не полагалось. Надо было снести часть готовой постройки и заново перерабатывать проект. При этом боковые корпуса стали короче почти на двадцать метров. Естественно, изменилось и все членение фасадов.

Боковые фасады Адмиралтейства — восточный, напротив дворца, и западный, к Сенатской площади, — зодчий решил одинаково по классической схеме. В центре каждого фасада сильно выступающий ризалит оформлен поднятым на высокий цокольный этаж двенадцатиколонным портиком под

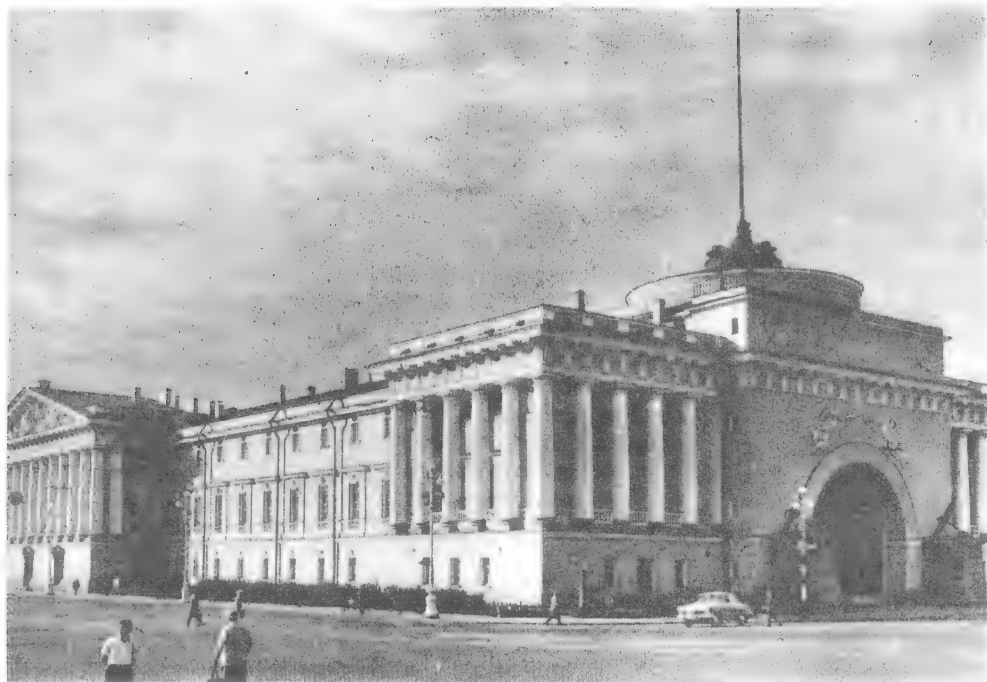
фронтоном. Угловые части тоже решены в виде выступов, только более плоских, с шестиколонными портиками, завершенными дорическим антаблементом без фронтона.

В свою очередь, угловые выступы этих фасадов, примыкающие к набережной, оказались боковыми плоскостями павильонов, смотрящих на Неву. В этих павильонах смыкались, но не смешивались производственная и административная части Адмиралтейства. Они представляют собою кубические объемы, прорезанные арками, под которыми были пропущены каналы.

Со стороны Невы арки выглядят триумфальными воротами. Это впечатление усиливают рельефные фигуры трубящих Слав. На аттике четко выделяются лавровые венки, а венчают павильоны поднятые на ступенчатые постаменты скульптурные изображения свившихся хвостами дельфинов, которые поддерживают флагштоки.

Эти павильоны необычайно хороши и сейчас, особенно в дни народных праздников, когда над ними реют полотнища морских флагов. А задуманы они были еще выразительней: по замыслу Захарова на гранитных постаментах по сторонам арок возвышались аллегорические фигуры частей света. Они исчезли более ста лет назад, и теперь здесь лежат большие якоря. А вместо переливающейся воды канала — асфальт и на пешеходной, и на проезжей части набережной. Зато во времена Захарова здесь нельзя было ни проехать, ни пройти: между зданием и рекой располагалась верфь. Набережная появилась лишь во второй половине XIX столетия. Теперь только вир-

А. Захаров. Адмиралтейство. Восточный корпус. 1806—1810 гг.



туозно исполненные проектные чертежи да старые картины дают нам представление о былой законченности.

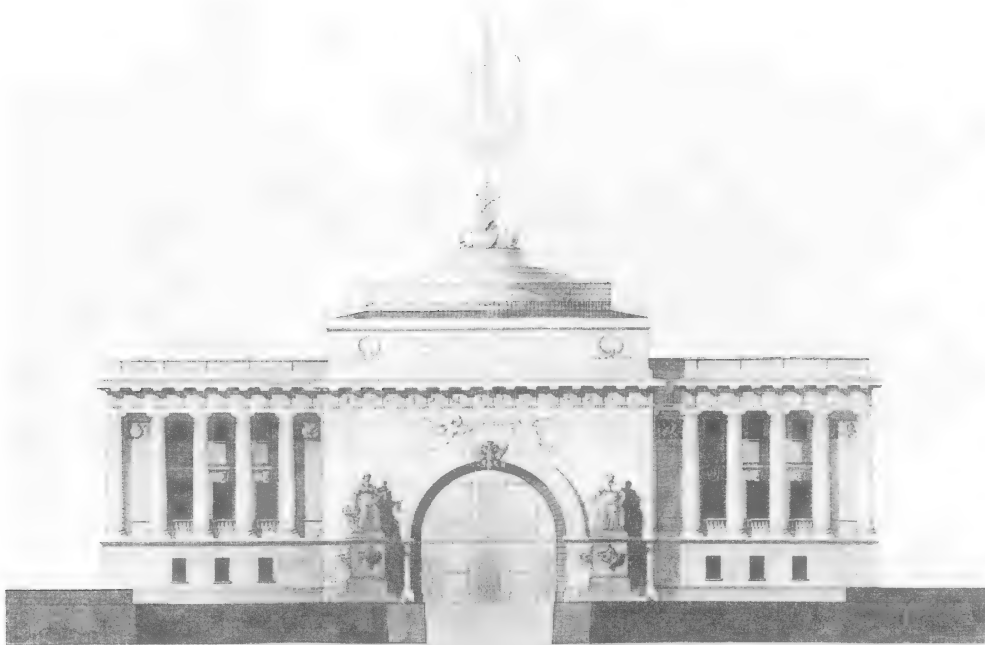
Полезно вспомнить, что петербургские жители могли наблюдать, как одновременно растут стены Биржи Тома де Томона, а на другом берегу — Адмиралтейство Захарова.

Думается, сложнее всего было архитектору справиться с решением главного, южного фасада. Основная трудность заключалась в его протяженности — более 400 метров. Как сделать, чтобы он не получился скучным?

Единственная вертикаль в огромном, растянутом по горизонтали строении, — башня. В ней узел всей композиции. Мощная стена и устремленная вверх башня в какой-то мере напоминают крепость. И ту, которая за Невой, Петропавловскую, и всякую русскую крепость или даже монастырскую ограду — их ведь тоже возводили наподобие крепостных. Когда смотришь на здание Адмиралтейства, невольно чувствуешь, что оно возможно только в России, а если точнее, только на берегах Невы, где неразрывно сплелись Запад и Русь. Где еще можно найти такое дерзкое и слитное единство форм классицизма с башней, завершенной шпилем!

Шпиль, или, как тогда говорили, «шпиц», получив права гражданства в России при Петре I, вошел в русскую архитектуру быстро и уверенно. Уже в XVIII веке Адмиралтейская башня стала неофициально утвержденным центром Петербурга, и Захаров не стал этого менять. Более того, он тактично сохранил конструкцию Коробова со всеми дубовыми балками и

А. Захаров. Адмиралтейство. Павильон на Неву. Проект. 1808 г.





А. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823 гг.

стропилами, только заключил ее, как в футляр, в новые стены. И оставил нетронутой знаменитую золоченую «иглу», увенчанную корабликом на высоте более 70 метров, подчеркнув этим преемственную связь нового сооружения с петровским Адмиралтейством.

Общие пропорции башни при перестройке изменились в соответствии с новым замыслом. Захаров использовал самые простые геометрические формы. В основании башни — куб, прорезанный только аркой въездных ворот. Если у Коробова над воротами и по сторонам — множество окон, то теперь их нет. Гладкая, нерасчлененная поверхность стены имеет свою выразительность. Она подчеркивает устойчивую тяжесть основания и по контрасту — легкость, воздушность второго яруса, тоже кубического, но окруженного с четырех сторон ионической колоннадой. Над каждой колонной — свободно стоящая фигура. Не останавливаясь сейчас на их смысловом значении, об этом чуть позже, отметим лишь, что такая композиция логически и эмоционально подготавливает переход от тяжелой, стоящей на земле, массы к устремленному в небо острию.

Итак, центральное звено всего сооружения — четкая вертикаль башни — подчиняет себе как будто слишком растянувшуюся горизонталь.

Чтобы зрительно закрепить фланги, архитектор должен их как-то выделить. Умышленно ограничивая себя в выборе форм, он в угловых частях справа и слева повторяет решения боковых фасадов. Благодаря этому создается эффект самостоятельных, законченных объемов, крепко в то же время

связанных с башней при помощи строго обработанных, изначально двух-этажных корпусов.

Взаимное расположение частей здания особенно хорошо можно разглядеть на проектном чертеже. Сейчас, стоя перед Адмиралтейством, увидеть это почти невозможно из-за деревьев сада. Кроме того, в середине прошлого века были пробиты окна третьего этажа в соединительных корпусах, что в значительной мере нарушило замысел автора. Ведь Захаров, чтобы подчеркнуть нейтральный характер этих соединительных корпусов, не только не оформил их портиками, но в обоих этажах заложил через одно оконные проемы коробовского здания. Ритм окон изменился, стал в два раза реже, чем в боковых крыльях, и сразу стена зрительно приобрела большую массивность и суровость, стала почти крепостной. А длинные лепные фризy по верху окон второго этажа подчеркивали протяженность этих корпусов.

Совершенно особая роль принадлежит скульптурному убранству Адмиралтейства, созданному по мысли и детальным разработкам Захарова. К сожалению, сам он не увидел его воплощенным, как не увидел достроенным всего Адмиралтейства, потому что скончался, едва дожив до пятидесяти лет.

Давайте внимательно рассмотрим скульптуру Адмиралтейства. Впрочем, и скульптура не вся дошла до нас. Как упоминалось, около павильонов, выходящих на Неву, в 1860-х годах были сняты четыре фигуры. Та же участь постигла статуи у боковых выступов главного фасада, скульптуры, стоявшие на всех фронтонах, а также фризy на соединительных корпусах.

Сохранились, правда, великолепные рельефы в замковых камнях окон, дающие представление о качестве скульптурных работ. Над окнами первого этажа чередуются изображения голов наяд и тритонов, а во втором этаже — Нептуна и его царственной супруги Амфитриты. Особенно выразительны и даже поэтичны наяды и тритоны, их образы как будто вышли из русских былин или сказок. Невольно вспоминаются русалки и водяной.

Захаров придавал очень большое значение выразительности и идейному содержанию своих произведений, а потому стремился к синтезу архитектуры и скульптуры. К такому обогащению образа охотно прибегали и другие зодчие — его современники и последователи. Но, пожалуй, только гений Захарова сумел довести синтез до такого совершенства и такой полноты.

Незадолго до смерти он выполнил рисунки многих статуй и рельефов, а также составил подробный тематический план скульптурных групп. По поводу их выполнения в натуре он писал: «Украшения на фасаде должны быть сделаны изящнейшие и самыми опытными мастерами». Когда в 1811 году для ускорения работы было предложено восточный фасад и павильон на Неву временно оштукатурить без скульптур и рельефов, тяжелобольной Захаров запротестовал столь энергично и обоснованно, что с ним нельзя было не считаться. Он утверждал, что «наружность фасада виду того иметь не может, а оттого и красоту теряет, и пропорции во всех частях расстраивает».

Исполнить скульптуру для Адмиралтейства стремились многие мастера, не только русские, но и иностранцы. Однако предпочтение было отдано профессору Академии художеств Феодосию Щедрину и двум адъюнкт-профессорам Василию Демуту-Малиновскому и Степану Пименову. Они уже рекомендовали себя прекрасными монументальными скульптурами. С ними



Адмиралтейство. Маски на замковых камнях. 1810-е гг.

для Адмиралтейства работали также ваятели Артемий Анисимов и Иван Тербенев.

Уже после смерти Захарова окончательно сложилось творческое содружество замечательных русских скульпторов, которые претворили в жизнь замыслы автора.

Круглая скульптура была изваяна из пудостского камня, а гипсовые рельефы отлиты по глиняным моделям.

Наиболее ответственные фигуры исполнены самым опытным из всех — Щедриным, в известной мере он руководил остальными. В документах по строительству встречается формулировка «Щедрин со товарищи», которая подтверждает, что он был душой этих работ.

Лучше всего до наших дней сохранилось оформление центральной башни. Оно и изначально было самым важным во всем сооружении. Поэтому на

нем и остановимся подробнее. Оно дает полное представление о замысле автора. Все здесь подчинено идее прославления России как великой морской державы. И каждая деталь, и общий вид сооружения доводят до сведения смотрящих, что желание Петра I «ногою твердой стать при море» осуществилось.

Многочисленные скульптуры расположены весьма разнообразно. Часть их стоит на постаментах перед зданием, не прикасаясь к нему, на фоне гладкой стены. Рельефы порой выступают из плоскости настолько, что почти отрываются от нее, а порой изображение как бы утоплено в массиве стены. Есть свободно стоящие фигуры на кровле здания и на парапете башни. Вся система декора глубоко продумана и помогает нужному восприятию здания в целом.

По сторонам главных ворот на высоких гранитных пьедесталах стоят высеченные из светлого камня по модели Щедрина парные восьмиметровой высоты группы, названные им: «Морские нимфы, несущие земную сферу».

Мы привыкли, что нимф обычно изображают в виде прекрасных, юных, веселых, порой легкомысленных дев. Они могли на Олимпе участвовать в пирах и даже советах богов, но более присущие им занятия — песни, пляски, хороводы, игры с фавнами и сатирами. Им полагалось также вдохновлять поэтов и художников. Но можно с уверенностью сказать, что не такие нимфы вдохновили Щедрина. Исполненные во время Отечественной войны 1812 года, они проникнуты духом силы, торжества, уверенности и величия.

Каждая группа состоит из трех женских фигур в античных одеяниях, ниспадающих то наподобие потоков, то струй и волн. Нимфы держат большие сферы, и видно: сферы тяжелые, требуется усилие этих отнюдь не хрупких женщин, дабы не уронить свою ношу.

Из геометрии известно: чтобы предмет удержался на плоскости, необходимо не менее трех точек опоры. Не потому ли древние считали, что земная твердь покоится на трех китах, черепахах или слонах — у разных народов по-разному? И здесь — три нимфы. И удивительный покой равновесия в группах, стоящих у Адмиралтейства. К тому же наблюдается интересная особенность: когда отходишь от этих групп подальше, сферы зрительно кажутся не такими тяжелыми. Остается лишь торжественность и грация замершего движения. Помните, как Томон остановил гранитные шары у подножия Биржи, у самой воды? А здесь — морские нимфы!

Еще одна любопытная деталь: в отчете Академии художеств за 1813 год записано, что профессором Щедриным у Адмиралтейства поставлены «колоссальные две группы, представляющие морских нимф, держащих небесный глобус». А на авторской модели, хранящейся ныне в Русском музее, по окружности сферы изображены рельефные знаки зодиака, которые отмечают путь прохождения Солнца по небесной орбите. Нет ли здесь противоречия с первым названием: «Морские нимфы, несущие земную сферу?» Вполне возможно, что никакого противоречия нет, просто скульптор Землю рассматривает как часть Вселенной. И такая трактовка, не меняя художественного воздействия, даже усиливает идейную значимость групп.

Чуть выше в плоскости стены есть прямоугольные углубления, в каждом по три лавровых венка и по два зажженных факела. А на уровне венков — рельефные фигуры реющих Слав скрестили победные знамена над четко обозначенным порталом главных ворот.

Такое обрамление придает въезду во двор Адмиралтейства вид грандиозной триумфальной арки. Здесь использован тот же мотив, что и в оформлении павильонов, обращенных к Неве, только еще усилено торжественное звучание и скульптуры и архитектуры.

Советский историк архитектуры, написавший лучшую книгу о Захарове, Г. Г. Grimm очень точно определил взаимосвязь массива стены и скульптуры: «Никогда гладкая поверхность не производит впечатления такой силы, как поверхность, подчеркнутая рельефом или скульптурой, при условии, если отношение этого скульптурного момента ко всей поверхности найдено правильно». Эти слова прямо относятся к захаровскому Адмиралтейству, особенно к оформлению нижней части башни.

На ее аттике помещен великолепный лепной фриз. Его размеры (2,4×22,0) позволяют, стоя на земле, разглядеть все подробности. Фриз посвящен теме «Заведение флота в России», а исполнил его Иван Тербенев.

Содержание рельефа раскрыто одним из современников весьма подробно, и мы приведем его полностью: «Вы видите Нептуна, вручающего Петру Великому трезубец в знак владычества над морями, а подле основателя Российской империи стоит Минерва и смотрит на берег Невы, где в отдалении тритоны производят различные корабельные работы; на самой середине барельефа возвышается скала, на которой под тению лаврового дерева сидит Россия в виде женщины, украшенной венцом; в правой руке ее — палица Геркулесова, признак силы, в левой — рог изобилия, к коему Меркурий прикасается своим жезлом, изъявляя тем, что избыток естественных произведений только посредством торговли получает высшую ценность; с другой стороны Вулкан повергает к ногам России перуны и оружие в ознаменование всех оборонительных средств, устроенных Петром Великим, например, пушечного литья и т. п. Лицо России с любовью обращено к сему отцу Отечества, Минерва, близ его стоящая, имеет при себе истукан Победы, в знак того, что успех всякой битвы принадлежит уму и что Петр I собственному гению обязан всеми счастливыми следствиями своих предприятий. Летящая Слава несет флаг Российский в даль Океана, на котором уже виден новый флот, окруженный веселым хороводом вымышленных морских божеств».

Вот характерный образец аллегорического изображения и его трактовка. Так в начале XIX века воспринимали античную мифологию.

Этот фриз можно считать ключевым для всей адмиралтейской пластики. «Заведение» и возрождение русского флота, а также прославление его побед — основная тема всего сооружения. Справа на рельефе видна Петропавловская крепость и строящиеся корабли, причем на фоне реального городского пейзажа усердно трудятся мифические тритоны. Удивительно проявился национальный характер многих персонажей. В частности, лица работающих тритонов, особенно тянущих канат, больше напоминают бородатых российских мужиков, нежели античные божества.

Вообще же в этом рельефе выявлена основная идея не только здания Адмиралтейства, но всего города, историческое значение Петербурга как оплота на берегах Балтики и, больше того, — утверждение морского могущества страны, апофеоз новой России, «мужавшей с гением Петра».

На углах кровли нижнего яруса башни, по замыслу Захарова, установлены фигуры четырех героев Древней Греции: Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского. Они изваяны Щедриным, и скульптору прекрасно уда-

лось связать их с архитектурой. Воины сидят в спокойных позах, античные доспехи, шлемы, плащи придают им особое достоинство. Эти мужи — олицетворение героизма древности. Задумчиво смотрят они на раскинувшийся у их ног город и самим своим присутствием утверждают доблесть молодого русского флота.

Поразительно найдены пропорции и силуэты фигур, особенно если учесть сильный ракурс при взгляде снизу. Они вырастают из «тела» башни так естественно, как растение из земли. Форма и содержание слиты воедино.

Удивительно также, что богатство архитектурных форм и отделки достигнуто самыми простыми средствами. Сотни колонн и лепных деталей, сотни метров рельефных фриз, десятки статуй — все это великолепие было выполнено из самых обычных, даже прозаических материалов: кирпича, штукатурки, гипса и пудостского камня.

Дух замирает от восторга, когда смотришь на верхний ярус башни, его колоннада как бы насквозь пронизана светом и воздухом. Над каждой колонной — фигура, всего их двадцать восемь. Они олицетворяют четыре времени года, четыре ветра (северный, южный, восточный, западный), четыре стихии (огонь, вода, земля, воздух). Тут же можно увидеть Уранию — музу астрономии и Исиду — египетскую богиню, покровительницу мореходов. Каждая скульптура повторена дважды, но, поскольку всех четырех фасадов одновременно видеть невозможно, это значения не имеет.

Если учесть, что стоящие фигуры некогда украшали и каждый из четырех фронтонов, а на фоне стен боковых выступов четко рисовались аллегорические изображения, то можно себе представить, как Захаров соотносил ритм архитектурных членений с ритмом скульптуры. И тогда особенно хочется сопоставить здание Адмиралтейства с музыкальным произведением, в котором множество голосов сливаются в единую стройную мелодию.

Стоящие на парапете башни скульптуры усиливают ее устремленность вверх, помогают связать с золоченым шпилем. И становится очевидно, что ничем иным просто невозможно завершить «иглу», кроме хорошо всем известного ажурного кораблика. Он плывет, омываемый воздухом, сверкает и пылает в лучах солнца и, в зависимости от положения, кажется то блистающей звездой, то золотым вымпелом; ветер вечно напрягает его сверкающие паруса, и кажется, невидимый кормчий задает ему определенный курс.

Захаров сохранил созданный Коробовым шпиль с корабликом, чтобы осталась преемственная связь с начальным, петровским периодом. Это необычный, символический памятник Петру, безгранично любившему море, корабли и понимавшему их необходимость для России.

И хочется повторить пушкинскую строфу:

Сей шкипер был тот шкипер славный,
Кем наша двинулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля.

Постепенно Адмиралтейство стало своего рода символом города на Неве. В годы Великой Отечественной войны на медали «За оборону Ленинграда», которой награждали защитников города-героя, была вычеканена башня Адмиралтейства.

И хотя сегодня в Адмиралтействе не строят кораблей, здесь идет работа, непосредственно связанная с развитием нашего флота.



«Люблю, военная столица...»

Василий Петрович Стасов (1769—1848) поселился в Петербурге молодым человеком, в 1810 году, и с трудом привыкал к казенной обстановке северной столицы.

Коренной москвич, Стасов был крепко связан с родным городом: там жили мать и сестра, своей семьи у него еще не было. Добрые друзья скрашивали досуг, остававшийся от не слишком утомительной службы. Он с детства обучался архитектуре и, несомненно, испытал влияние таких зодчих, как Баженов и Казаков.

Первыми самостоятельными постройками Стасова были жилые дома его друзей. Постепенно он стал известен как архитектор-практик. Осенью 1801 года принимал участие в оформлении празднества по случаю коронации Александра I. Его изобретательные затеи понравились императору, и вскоре Стасова отправили на казенный счет во Францию и Италию «для усовершенствования в архитектуре».

Командировка растянулась на шесть лет, и путешественник сильно тосковал по родине. Но по возвращении Петербург показался ему неудобным. Поражало обилие военных. В столице были расквартированы десятки полков, в том числе гвардейские, два Сухопутных и один Морской кадетские корпуса, Медико-хирургическая академия, Главный штаб, Адмиралтейство — все накладывало на город военный отпечаток. Жители часто просыпались под звуки барабана. То и дело палили пушки: во время парадов, в праздничные дни, при вскрытии Невы весной, при подъеме в ней воды выше ординара, — поводов было предостаточно. Всюду мелькали военные мундиры.

Даже штатские чиновники часто выглядели по-военному подтянутыми.



Портрет В. П. Стасова. Холст, масло. 1830-е гг.

Отмечалась такая деталь: «В Москве редко встретишь гербовую пуговицу на фраке; в Петербурге нет фраков без гербовых пуговиц».

Стасов собирался вернуться в Москву, но его оставили в Петербурге для выполнения работ по «особым высочайшим повелениям».

В ближайшие годы ему пришлось много проектировать для Царского Села, Петергофа, Ораниенбаума. Эти окрестности не могли не очаровать чуткого к красоте художника, и он пленился ими, пленился и Петербургом, пусть не сразу.

В 1811 году Стасов рядом с Екатерининским дворцом в Царском Селе перестроил четырехэтажный флигель, приспособив его для нового закрытого учебного заведения — Лицея. Переделки в основном касались внутренних помещений. И быть может, мы не стали бы теперь говорить об этом, если бы не воспитывался здесь в течение шести лет Пушкин. Сейчас в Лицее музей, и сотни тысяч посетителей останавливаются и внимательно рассматривают бывший Актный зал. Он невелик, и убранство его весьма скромное: четыре дорических колонны поддерживают потолок; однотонная роспись-гризайль имитирует рельефы — классические розетки и воинские трофеи. А с двух сторон сквозь окна льется свет, свет царскосельских парков. И строгая отделка, и свет в зале приобретает особое значение, если вспомнить, что изначально Лицей (или, как греки произносили, Ликей) — это название сада в Афинах близ храма Аполлона Ликейского, где учил Аристотель, где музы, разум и гражданственность воссоединялись. Тогда иначе прочтутся стихи Пушкина:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал...

И по-другому будут осмыслены его поздние строки:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

Не только педагоги, но и все окружение, вся атмосфера, в том числе архитектура, тоже воспитывает человека.

Именно здесь, в Актном зале, в январе 1815 года лицеист Александр Пушкин на экзамене по русской словесности прочитал свое стихотворение «Воспоминания в Царском Селе», и патриарх русской поэзии «старик Державин» бросился его целовать...

С перестройкой Лицея почти совпало важное для Стасова событие: 1 сентября 1811 года на торжественном заседании Совета Академии художеств его избрали академиком по представленной им программе. В связи со столетием Полтавской победы предлагалось сделать проект храма-памятника над могилой павших русских воинов. Необычность задания заключалась в том, что храм надо было на специальных устоях поднять над курганом захоронения, не закрывая его.

Стасов оригинально и умело решил задачу, поставив храм-ротонду на мощное основание из четырех арок, соединенных над курганом крестовым сводом. В приложенной к проекту пояснительной записке автор отмечает, что он хотел выразить и напомнить: «1-е. Отпор, россиянами данный в реши-

тельной Полтавской битве, и твердый оплот, ими поставленный в преграду отважных покушений искусного неприятеля. 2-е. Жертву, принесенную к спасению Отечества верными его сынами. 3-е. Признательность народную, ознаменованную сооружением храма над сим памятником прародительской славы, к возбуждению настоящих и будущих поколений к подобным подвигам». Но проект так и не был осуществлен. В воздухе уже веяло грозой 1812 года, и Стасов, любивший Отечество, всей душой откликнулся на эту патристическую тему. (На следующий год в московском пожаре сгорел родной, построенный по собственному проекту дом. Архитектор перевез в Петербург мать с сестрой, и они тут прочно обосновались.)

Наиболее значительные проекты Стасова относятся к послевоенному времени, и так получилось, что большинство крупнейших его заказов связано с военной тематикой.

В мае 1816 года создано учреждение, которое официально называлось Комитетом «для приведения в лучшее устройство всех строений и гидравлических работ в Петербурге и прикосновенных к оному местам». Этот Комитет должен был возглавить всю градостроительную деятельность в столице и окрестностях. Полномочия его были самые широкие: прокладка новых улиц, их «выравнивание», образование площадей, благоустройство жилых и общественных зданий, проектирование каналов, мостов, набережных, тротуаров, вопросы пожарной безопасности, водоснабжения — все входило в ведение нового Комитета. Его задача, сказано в правительственном указе, довести Петербург «до той степени красоты и совершенства, которые бы по всем отношениям, соответствуя достоинству, соединили с тем вместе и частную пользу...». В шутку его называли «Комитет красоты», но задачи перед ним стояли совсем не шуточные.

Стасова сразу назначили его членом, и теперь свое творчество он как бы сверял с требованиями Комитета. Одна из первых работ на этом поприще — участие архитектора в решении ответственной и сложной задачи благоустройства самой большой площади Петербурга — Марсова поля. Около 500 метров с севера на юг и примерно 300 метров с востока на запад — такова его территория.

Во времена Петра I здесь было болото, из которого вытекали Мья и Кривуша (ныне Мойка и канал Грибоедова). Император приказал болото осушить: Мью соединили с Фонтанкой и Кривушей. По сторонам поля провели два прямых канала — Лебяжий и Красный, которые соединили Мью с Невой. После таких работ на осушенном месте построили дворец Екатерины I, а пустырь назвали Царицыным лугом. В праздничные дни здесь жгли фейерверки — «потешные огни», и луг получил еще одно название — Потешное поле. В конце XVIII века Красный канал засыпали, пустырь же все чаще стали использовать для военных парадов и смотров. На лугу поставили памятники полководцам Румянцеву и Суворову, а после окончания Отечественной войны площадь переименовали на западный манер в Марсово поле.

Чтобы освободить поле, решено было памятник Суворову перенести с южной части площади поближе к Неве (на нынешнюю площадь Суворова), а стоявший тут поблизости обелиск «Румянцева победам» — на Васильевский остров к Первому Кадетскому корпусу.

Установкой памятников на новые места ведал Карл Росси. Стасов же



В. Стасов. Павловские казармы. 1817—1820 гг.

проектировал на западной границе Марсова поля новые казармы для отличившегося в борьбе с Наполеоном лейб-гвардии Павловского полка. О солдатах этого полка Кутузов говорил, что они «являли новые опыты мужества, твердые ряды их служили верным оплотом противу сил неприятеля. Храбрость и быстрота их предшествовала победам».

В 1812 году полк получил Георгиевское знамя, а до того, еще в 1808 году, заслужил совсем необычное отличие. Специальным указом было повелено: «За мужество, храбрость и неустрашимость в сражениях с французами в 1806 и 1807 годах в почесть полка состоящие в нем шапки оставить в том виде, в каком он сошел с поля сражения». Маленькое пояснение: полк был гренадерским, а гренадеры имели особой формы головные уборы, на которых спереди в качестве брони были закреплены медные налобники. Эти шапки-гренадерки передавали от одного поколения солдат следующему как эстафету героизма.

Теперь должны быть особенно понятны, как всегда, точные слова Пушкина:

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,

Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

Вот для этих героев, носивших, как высшую награду, насквозь простреленные в боях гренадерки, надлежало строить Стасову казармы. Только слово «казарма» очень уж казенное и не выражает сути того торжественного здания, которое было воздвигнуто.

В XVIII столетии для расквартирования гвардейских полков строили слободы, состоявшие из одно- или двухэтажных небольших домов. Дома выстраивались вдоль улиц, которые назывались ротами, располагались они на окраине города, за Фонтанкой.

Для Павловского полка надлежало возвести нечто грандиозное. И место отвели весьма почетное, на углу фешенебельной Большой Миллионной улицы и Марсова поля, как раз напротив Мраморного дворца. Вдоль бывшего Красного канала стояло несколько домов, их надлежало перестроить и объединить общим фасадом.

Стасов, несомненно, находился под обаянием Адмиралтейства Захарова, которое в те годы достраивали и украшали скульптурой. За основу разработки главного фасада, обращенного в сторону Марсова поля, Стасов принял классическую трехчастную схему: центральный ризалит с двенадцатиколонным дорическим портиком, боковые выступы — в два раза меньше. «Шеренгой войск, пришедших на парад» смотрятся могучие колонны. Нижний рустованный этаж решен в виде единой аркады. Окна несколько заглублены в ниши, что придает им особую выразительность при взгляде на здание с противоположной стороны площади. Монументальный главный фасад, протянувшийся вдоль Марсова поля на сто пятьдесят метров, вызывает чувство уверенной силы и спокойствия.

Единственным украшением этого сурового в своей простоте здания являются прекрасные рельефы ступенчатого аттика, а если точнее, то двух аттиков, потому что боковой фасад имеет аналогичное завершение.

Композиции из оружия, воинских доспехов и знамен должны были подчеркнуть характер здания.

Некогда на аттике стояло название героического полка, и его имя осеняли венками летящие Славы.

Павловские казармы были в основном закончены в 1819 году. Как раз в это время России поблизости, за Мойкой, начинает строить Михайловский дворец, и нельзя не заметить некоторого сходства этих зданий, особенно фасадов, смотрящих в сторону Марсова поля: и тут и там аркады в нижних этажах, двенадцать колонн под нарядным аттиком в центре и шестиколонные портики под фронтонами по сторонам. Разумеется, здесь не может быть и речи о заимствовании, подражании, влиянии, просто два талантливых архитектора работали бок о бок и одновременно думали о красоте и цельности площади. Ведь Михайловский дворец, когда деревья сада не были такими высокими и густыми, хорошо просматривался с Марсова поля.

К этой же площади примыкает еще одно значительное творение Стасова — Придворные конюшни. Одним своим протяженным фасадом они вторят изгибу Мойки, другим — ограничивают северную сторону Конюшенной площади.

Еще при Петре I архитектор Гербель на этом месте построил большой

Конюшенный двор. Главный въезд был с Мойки через ворота в середине трехэтажного корпуса. По сторонам, обрамляя многоугольный внутренний двор, стояли флигеля пониже. В первом этаже размещались стойла для лошадей, каретники, манеж, различные мастерские, сараи для фуража, а во втором — жили конюхи и мастеровые.

В 1817—1823 годах Стасов превратил это маловыразительное, утилитарное строение в подлинно художественное, что было совсем не просто и очень хлопотно, так как у Конюшенной конторы средств оказалось мало. Когда Стасов обследовал состояние построек столетней давности, он пришел к выводу, что «стены совсем ветхи и угрожают падением». Начальство надеялось, что все-таки конюшни «можно подкрепить и исправить», однако «по разломке полов и потолков... оказалось, что стены до такой глубины подопрели, что не находится возможным оные подкрепить и должно будет оные сломать и делать вновь».

Предполагавшаяся частичная перестройка превратилась в новое строительство на прежнем месте с сохранением общей планировки и некоторой части старых стен.

Четыре основных угла Стасов зрительно укрепил встроенными павильонами с лоджиями. Над парой дорических колонн положен антаблемент, он как бы разрезает лоджию; в верхней части эффектно смотрится полуциркульное углубление, создавая в целом впечатление арки.

Эти павильоны приобретают различный характер в зависимости от того,

В. Стасов. Придворные конюшни. 1817—1823 гг.





В. Стасов. Конюшенная церковь. Интерьер. 1817—1823 гг.

откуда на них смотреть. Они симметрично обрамляют главный фасад, придавая ему значительность и организуя всю Конюшенную площадь. Если же стоять в Михайловском саду, то виден только один угловой павильон, и он выглядит при всей своей простоте живописной парковой постройкой.

Безусловной удачей зодчего можно считать и колоннаду, которой оформлен дугообразный корпус около Конюшенного моста через Мойку. Двадцать две коренастые колонны выделяют эту часть из всего здания. Во всем заметно стремление к суровой простоте: и в трактовке дорических колонн без баз, и в глади ничем не украшенных стен.

Единственное исключение автор допустил при оформлении центрального корпуса со стороны площади. Более высокий и несколько выступающий за «красную линию» объем под пологом куполом заключал в себе надвратную церковь. Ее обращенный к площади фасад отмечен ионической лоджией с нишами для скульптур по сторонам и двумя рельефами Демута-Малиновского: «Вход в Иерусалим» и «Несение креста».

Внутри церковь украшена довольно нарядно: кессонированный купол, вздымающийся на покрытых росписью парусах, лепка фриза, стройные колонны, облицованные желтым искусственным мрамором и увенчанные ионическими золочеными капителями, — все подчеркивает архитектуру небольшого, но пропорционального интерьера.

Для нас этот интерьер имеет еще особую ценность, никак не связанную с его художественными достоинствами. Здесь, в Конюшенной церкви, 1 февраля 1837 года было отпевание Пушкина. Отсюда 3 февраля ночью увезли гроб с его телом в Святогорский монастырь...

Архитектурные сооружения почти всегда неразрывно связаны с памятными историческими событиями, и в этом смысле, конечно, оправдывают крылатые слова Гоголя: «Архитектура — тоже летопись мира». Но тут возможны разные варианты. Во-первых, зодчий может абсолютно не связывать свое строение с какими-то событиями, которые позднее совершатся и задним числом в памяти людей накрепко соединятся с местом действия. Так Лицей и бывшая Конюшенная церковь навсегда связаны с мыслью о Пушкине.

Бывает иначе. Зодчий получает задание возвести сооружение, посвященное тому или иному событию. Это могут быть триумфальные ворота,obelisk, колонна, храм, иногда просто павильон, и автор не должен ни на минуту забывать, ради чего или кого он трудится. Такие сооружения мы называем мемориальными памятниками. Ими был богат Петербург, и Стасов создал их прекрасные образцы. Но об этом несколько позже. А пока еще об одном виде строений, которые всегда невольно напоминают «о доблестях, о подвигах, о славе».

Прежде всего, это полковые церкви и соборы. Стасов построил в Петербурге два значительных собора для гвардейских полков — Преображенского и Измайловского.

По обе стороны одного из главных проспектов города, ведущего от Адмиралтейства к Петергофской дороге, сразу за Фонтанкой был расквартирован лейб-гвардии Измайловский полк. Как и Павловский, он отличился при изгнании французов из России и был удостоен воинских наград.

В 1820-х годах деревянная полковая церковь во имя святой Троицы, построенная в середине предыдущего столетия, пришла в ветхость. Новый собор на том же месте поручили возвести Стасову. Особо оговаривались два

В. Стасов.
Троицкий
собор.
1827—1835 гг.



требования: храм должен был вмещать не менее трех тысяч человек и иметь такое же расположение глав, как старая церковь.

Планировка ее была не совсем обычна. Как правило, русские пятиглавые церкви строились так, что четыре малые главы располагались около центральной не по странам света, а как бы по диагонали, то есть были ориентированы на северо-восток, юго-восток, юго-запад и северо-запад, в то время как алтарная часть непременно обращена к востоку.

Особенностью старой Троицкой церкви было то, что малые главы помещались над крестообразно расположенными выступами: северным, восточным, южным, западным. Именно так спроектировал Стасов и свой собор. Утвержденный в 1827 году план представляет собой четкий равноконечный

крест. Над каждым концом креста полусферический малый купол на стройном барабане, а в центре — такой же по форме, но огромный, диаметром около двадцати метров. Его торжественно вздымает барабан, окруженный коринфскими колоннами.

Тот же нарядный ордер применил архитектор и при оформлении портиков со всех четырех сторон собора. Весь белый, снаружи и изнутри, он украшен очень красивым по рисунку лепным фризом и скульптурами в нишах, исполненными Самуилом Гальбергом.

Особенно хорош был собор, когда на его светло-синих куполах сияли золотые звезды. Так порой расцветивали главы церквей в Древней Руси. А Стасов хорошо знал старую московскую архитектуру, она была для него родной.

В северной столице он проникся духом высокого классицизма, но исконно русские традиции нет-нет да и напоминали о себе в его творчестве.

Троицкий собор освятили в мае 1835 года. Тогда он был одним из самых грандиозных сооружений Петербурга. Ведь Исаакиевский собор еще только строился, а жилые дома и казармы Измайловского полка редко превышали высоту двух этажей.

Собор действительно огромен, даже теперь его могучий силуэт занимает важное место в панораме Фонтанки и прилегающих улиц. Современник же о нем писал так: «Находясь на выгодном местоположении, Троицкий собор господствует почти над всеми окрестностями и всю свою массою виден со стороны моря, из-за Кронштадта, а с Московской дороги от Царского Села и со всех пунктов на 20 верст».

Другой собор — Спасо-Преображенский. Безукоризненные, точно найденные пропорции делают его подлинно монументальным. Античной простотой и благородством веет от четырехколонного ионического портика под фронтоном перед западным фасадом. И одновременно, когда глядишь издали на этот необычайно ясный храм, чувствуешь его некоторое родство с древнерусским зодчеством — та же выразительная собранность объема и почти та же сдержанность в использовании декоративных средств. Гладь его светлых стен, прорезанных высокими окнами с полукруглыми завершениями, вероятно, казалась бы суровой, если бы ее не оживляли искусные рельефы над входами, в наличниках окон, панно над окнами и на барабане центрального купола.

Гармоничная цельность Преображенского собора тем более удивительна, что Стасову пришлось его строить, используя стены барочного храма середины XVIII века. Старый храм сильно пострадал от пожара в 1825 году: начисто сгорели все пять деревянных куполов, от жара обвалились наружные украшения, пламя уничтожило резные иконостасы, остались стоять закопченные кирпичные стены. С большим вкусом Стасов сумел найти именно те пропорции портика и чуть вытянутых вверх куполов, которые превратили новый собор в подлинное произведение искусства.

Строительные работы шли быстро, и в 1829 году собор был готов. Его освящение совпало с победоносным окончанием русско-турецкой войны. В честь этого события Стасов сделал проект необычной ограды: она состоит из турецких трофейных пушек. На низких гранитных пьедесталах стволы орудий, повернутые дулом вниз, сгруппированы по три — средний значительно выше боковых. Между такими группами, как между столбами, до земли провисают тяжелые железные цепи, образуя замкнутое кольцо, прерываемое



В. Стасов. Спасо-Преображенский собор. 1827—1829 гг.

решетками ворот. Эта строгая ограда напоминает грядущим поколениям о заслугах русских гвардейцев.

Замечательное мастерство Стасова-декоратора проявилось в отделке интерьера собора. Весь он строится на соотношении двух цветов: белого и золотого. Белый, как мы знаем, включает все цвета спектра, когда они не дробятся, а слиты воедино. Золото же, выражая по преимуществу свет, способно, дополнив, преобразить любой цвет. Стасов так сопоставил белые поверхности стен с позолотой, то матовой, то сияющей, что добился ощущения (чем ближе к центру, тем сильнее) торжествующей победы света над темнотою.

Этому способствуют и великолепные люстры-паникадила, и резной иконостас с изумительными ажурными, ювелирно вырезанными из дерева и искусно позолоченными царскими вратами. Их можно считать подлинными шедеврами декоративно-прикладного искусства, исполненными по рисункам Стасова.

Современники хорошо знали и высоко ценили Стасова как большого мастера интерьеров. Поэтому после страшного пожара Зимнего дворца в декабре 1837 года, когда погибла вся внутренняя отделка, исполненная Растрелли, Фельтеном, Ринальди, Старовым, Кваренги и Монферраном, восстанавливать дворец пригласили Стасова. Вместе с ним были привлечены архитекторы Александр Брюллов и Александр Штауберт, но наиболее ответственные, парадные помещения возобновлял он сам.

Многие считали, что «едва ли достаточно и 20 лет, чтобы воссоздать дворец таким, каким он был до пожара». А российский император отпустил всего год с небольшим: к весне 1839 года большая часть дворца должна была быть готова «так точно, как она до пожара существовала». То есть растреллиевские интерьеры надо было делать барочными, а кваренгиевские — в стиле классицизма. И при этом, где только возможно, дерево заменять металлом и всемерно заботиться о противопожарной безопасности.

Объем работ был колоссальным, строители работали посменно круглые сутки, и круглые сутки топили печи, чтобы ускорить просыхание оштукатуренных стен.

Чтобы рассказать обо всех восстановленных помещениях, потребовалась бы отдельная книга, поэтому здесь задержимся только на двух совершенно различных по стилю интерьерах: Парадной, или Иорданской, лестнице и Георгиевском зале.

Великолепная лестница, украшенная резьбой, позолотой, живописным плафоном, была одним из самых значительных и праздничных произведений Растрелли. Николай I, осмотрев пожарище, повелел коротко и безапелляционно: «Парадную лестницу возобновить совершенно по-старому, заменить верхние колонны мраморными или гранитными». Сегодня по этой лестнице неиссякающий поток посетителей попадает в Эрмитаж. Лестница поражает с первого взгляда. Когда подходишь к ней по не слишком освещенной растреллиевской галерее и вступаешь под своды нижнего марша, впереди сияет пышная декорация белой стены, в нише которой стоит мраморная статуя — аллегория Владычества. Около ниши группируются колонны с золочеными базами и капителями, выше — сложной формы «разорванный» фронтон с возлежащими на его скатах фигурами и золоченым картушем.

Поднимаешься выше и видишь огромное светлое пространство. Бело-

мраморная лестница разделяется направо и налево. Из множества окон, расположенных в два этажа, льется дневной свет, он отражается в зеркалах фальшивых окон и озаряет сверкающий на фоне стены золоченый орнамент, аллегорические статуи, росписи высоких сводов и колоссальный живописный плафон «Олимп», который зрительно «прорывает» потолок и уводит взгляд в клубящуюся облаками голубую небесную даль.

Еще поворот — и невольно любуешься новой перспективой: на верхней площадке десять могучих колонн из полированного сердобольского гранита несут своды перекрытия. За ними — щедро украшенные скульптурами и рельефным золоченым орнаментом входы в парадные залы дворца.

Стасов использовал габариты и общий характер расстрелиевской отделки, но не повторил в деталях барочный декор. Орнамент стал более симметричным, появились композиции из военных трофеев, характерные для искусства стиля классицизма. Архитектор создал не копию допожарной лестницы, а вариацию на старую тему.

После восстановления современник, видевший дворец и до пожара, писал, что у Стасова убранство, «не отступая в формах своих от стиля, превосходно облагорожено новым понятием искусства относительно чистоты, рельефа и правильности рисунка». И вообще считал, что новая лестница «решительно единственная в Европе по красоте расположения и обширности... Лестница в Казерте (близ Неаполя, XVIII века.— *Н. Г.*) знаменита, но она далеко не может сравниться с нашею величию, легкостью и грацией».

Чтобы попасть с лестницы в Георгиевский зал, надо было пройти парадные залы Большой анфилады: Фельдмаршальский, Петровский, Белый, или Гербовый, и, наконец, Военную галерею 1812 года. За ней открывался вход в огромный зал.

В конце XVIII века архитектор Кваренги построил для него специальный корпус, соединивший Зимний дворец с галереей Эрмитажа. Зал освещали окна, расположенные в два яруса по обеим продольным сторонам. А облицован он был весь русскими мраморами различных цветов. У стены, противоположной входу, на возвышении под балдахином стоял трон.

17 декабря 1837 года сюда ворвался огонь, от кваренгиевской отделки сохранилось несколько кусков бронзовых капителей, баз и балясин. Вскоре Стасов докладывал: «Все кирпичные стены Георгиевской залы ниже балок найдены после пожара неповрежденными, кроме пережатой мраморной одежды с украшениями из гранитов». Погибли и великолепный плафон, написанный по шtukатурке художниками-декораторами Габриелем Дуайеном и Джованни Баттистой Питтони, и замечательный наборный паркет.

В связи с изменившимися вкусами решено было Георгиевский зал отделывать мрамором только белого цвета, но при этом сохранить все пропорции и архитектурные членения, характерные для коринфского ордера, как было при Кваренги.

«Мраморную одежду» для зала по специально выполненным Стасовым чертежам и лекалам заказали в Италии, в Карраре.

Заказ был выполнен летом 1838 года, и к октябрю следующего года четыре корабля доставили из Ливорно в Петербург ящики с мраморными деталями отделки.

Без промедления приступили к их сборке и установке на места. В работе принимали участие три итальянских мастера, и рядом с ними трудились рус-



Зимний дворец. Иорданская лестница 1838 г.

ские мраморщики. Только в августе 1840 года пришел последний, седьмой корабль с колоннами, пилястрами и мелкими деталями.

Зимний дворец был полностью восстановлен еще в 1839 году, и только в Георгиевском зале велись работы. Много хлопот доставил новый потолок. Чтобы предохранить дворец от возможных будущих пожаров, везде менялась система перекрытий; вместо деревянных конструкций ставили металлические стропильные фермы, на которых держалась кровля. А вот для Георгиевского зала площадью 800 м² и потолок стали делать металлическим, медные листы крепили на специальных рамах, которые подвешивали к фермам.



Зимний дворец. Георгиевский зал. 1838—1841 гг.

На окрашенном белой краской фоне потолка красиво смотрелись классические орнаменты и розетки, исполненные из позолоченной меди. Рисунок паркета, набранного из шестнадцати пород дерева, повторял узор потолка.

Сверкали золоченые базы и капители белых каннелированных колонн; над антаблементом по периметру зала вдоль хоров шла балюстрада с золочеными балясинами.

Наконец 29 марта 1841 года зал освятили. А 9 августа произошло несчастье: перекрытие зала обрушилось.

— Чем же ты оправдаешься?— строго спросил Николай I архитектора.

— Ваше величество,— отвечал Стасов,— в сию минуту ни винить, ни оправдывать себя не стану, а надлежит открыть причины в стенах.

Специалисты утверждали, что балки «перед постановкою на место были все испытываемы и выдерживали тяжесть более, чем вдвое того весу, который на них в настоящее время находился».

Была создана специальная комиссия для выяснения причин аварии. Члены комиссии были в затруднении, потому что конструкции признали надежными. Только когда стали разбирать завал и поврежденные стены, обнаружили, что в стенах находились старые вентиляционные каналы, перекрытые сверху одним кирпичом на известковом растворе. Некоторые балки оказались укрепленными над этими пустотами, что привело к падению потолка.

При новом восстановлении зала была изготовлена особая конструкция креплений, усиленная корабельными цепями. Ее проверяли дважды: на за-

воде и на месте. Испытания прошли успешно, и в 1843 году Георгиевский зал открыли второй раз.

На следующий год в стене над тронным местом укрепили прибывший из Италии барельеф, изображающий Георгия Победоносца, исполненный по рисунку Стасова скульптором Панталеоне дель Неро.

Этим закончилось оформление зала, и он дошел до нас без существенных изменений.

Рассматривая отделанные Стасовым интерьеры, можно без труда заметить его любовь к сочетанию белого цвета с золотом. Искусство мастера заключается, помимо технического совершенства, в умении добиться от этого сочетания самых различных эмоций.

В Преображенском соборе обилие позолоты в центральной части, крупные вызолоченные архитектурные детали, такие, как пилястры иконостаса и колонны надпрестольной сени, призваны напоминать о высших духовных ценностях.

Нарядные золоченые орнаменты на белых стенах Иорданской лестницы и весь ее роскошный убор рождает ощущение праздника и почти сказочного великолепия.

В Георгиевском зале холодноватый отсвет идеально отполированных беломраморных колонн, металлический блеск строгих по форме золоченых деталей, равномерно распределенных на потолке и по сторонам у стен,— все создает в высшей степени торжественную, приподнятую, но при этом несколько строгую атмосферу. Впрочем, это вполне приличествовало тронному залу. Такт зодчего ни разу не изменил ему.

В. Стасов. Ворота «Любезным моим сослуживцам» в Царском Селе. 1817—1818 гг.



Одновременно с восстановлением Зимнего дворца Стасов заканчивал возведение Триумфальных ворот у Московской заставы.

Вообще триумфальные сооружения — особая тема в творчестве Стасова. Впервые эта тема отчетливо прозвучала давно, в 1817 году.

По случаю пятилетней годовщины Отечественной войны Александр I приказал у входа в Екатерининский парк Царского Села поставить ворота с надписью, посвященной соратникам: «Любезным моим сослуживцам».

Восемь колонн дорического ордера тяжелых пропорций, перекрытых антаблементом, образуют пропилен. Они сравнительно невелики: их высота — девять, а длина — тридцать метров. Все детали ворот искусно отлиты из чугуна. Колонны расставлены свободно с таким расчетом, чтобы через средний пролет мог проехать экипаж. Монументальность и строгость отличает это произведение Стасова. Нет почти никаких украшений, только в кессонах под архитравом вместо традиционных розеток — перевитые лентами венки. Да на створках решетчатых ворот и звеньях ограды — декоративные щиты различной формы.

Один историк архитектуры метко определил, что сами «колонны символизируют воинский строй, могучие усилия тысяч воинов, несущих на своих плечах героическое бремя войны».

Ворота стоят на фоне парковых деревьев, широкие подвижные кроны которых подчеркивают благородную простоту чистых классических форм.

В 1820-х годах Стасов снова обратился к теме триумфальных ворот. На этот раз надо было воспроизвести в долговечных материалах деревянную арку, созданную Кваренги в 1814 году для встречи победоносных гвардейских полков, возвращавшихся в Петербург из Парижа.

За десять лет, прошедших со дня встречи войск, поспешно возведенные ворота стали терять свой торжественный вид: в сыром петербургском климате подгнивало дерево, размокали и обваливались куски гипсовых скульптур, облезала краска. Тем не менее величавая арка, стоявшая у въезда в столицу со стороны Петергофа и Нарвы, была дорогá русским людям, как память о героическом подвиге народа.

Генерал-губернатор Петербурга М. А. Милорадович, участник походов Суворова и отважный боевой генерал кампании 1812 года, напомнил Александру I, что сразу после войны собирали деньги на сооружение постоянных ворот «из благородных и прочных материалов». Император живо отозвался на этот доклад и повелел: «Триумфальные ворота на Петергофской дороге, в свое время наскоро из дерева и алебаstra построенные, соорудить из мрамора, гранита и меди».

Пока делали обмеры, собирали мнения разных влиятельных особ, уточняли место установки новых ворот, готовили «Пояснительные записки», шло время. Наконец в октябре 1825 года все бумаги были собраны, оставалось получить «высочайшее утверждение», но в ноябре не стало Александра I, в декабре на Сенатской площади раздались выстрелы восставших... Только в 1827 году вплотную приступили к строительству, и в документах утвердилось имя Стасова как руководителя работ и члена «Комитета сооружения триумфальных ворот в честь Гвардейского корпуса».

26 августа в пятнадцатилетнюю годовщину Бородинской битвы состоялась церемония закладки ворот. И сразу после нее нижние чины Гвардейского корпуса стали готовить строительную площадку; в сентябре забили свыше ты-

сячи свай, каждая из которых более восьми метров длиной и толщиной полметра. Над ними выстлали платформу из гранитных плит и выложили каменный фундамент. На таком основании без опаски можно было возводить монументальное сооружение.

Но разгорелись споры, каким материалом облицовывать ворота. Называли мрамор, гранит, порфир. И тут Стасов представил неожиданный по своей новизне «Проект на сделание медной одежды на всей поверхности с колоннами и карнизами триумфальных ворот». Он предлагал использовать всем известный материал «в новом своем виде», уточняя, что ворота, построенные из кирпича, будут сплошь «покрыты бронзовыми, так сказать, изразцами на закрепах» и что при этом их общий вид представит «нераздельную литую массу». В качестве важного аргумента Стасов приводил следующее заключение: «Прочность таковой медной одежды можно считать превосходящею всякого крепкого камня, которые в здешнем климате подвергаются неминуемым по своей натуре впечатлениям, более или менее ощутительным, и оттого переменяющим вид свой при морозах и оттепелях».

Труднее всего оказалось убедить Николая I. Он никак не мог принять определенного решения. Тем временем арка Кваренги стала разваливаться, около нее было опасно проезжать и проходить. В 1829 году ее пришлось снести, а новые ворота возведены не были. Только весной 1830 года возобновилось строительство.

Через полтора года кирпичное «тело» закончили и приступили к облицовке медью. Над воротами воздвигли деревянный шалаш 27-метровой высоты. В нем при свечах мастера крепили металлические листы. Для их подгонки рядом соорудили кузницу и мастерскую с горном и печками. Кто-то недосмотрел, и в январе 1832 года пожар уничтожил все временные постройки и шалаш. Но современник писал: «Нет худа без добра... пожар высушил кирпичную кладку гораздо скорее, нежели ожидать можно было». Хорошо, что и кирпич, и кладка, и медная облицовка оказались безукоризненного качества. Однако сроки окончания снова отодвигались.

Наконец на аттике на фоне темной меди появились литые золоченые буквы, составившие надпись: «Победоносной Российской императорской гвардии. Признательное отечество в 17 д[ень] августа 1834». Это была дата торжественного открытия ворот, приуроченная к годовщине победоносного Кульмского сражения.

Были сделаны и другие надписи: перечислены прославившие себя боевыми подвигами полки, а также главные сражения, в которых принимала участие гвардия.

Двенадцать колонн коринфского ордера поддерживают венчающий карниз. Между колонн по сторонам проезда на невысоких постаментах стоят фигуры старого и молодого русских воинов в кольчугах, шишаках и плащах. Их авторами были скульпторы Демут-Малиновский и Пименов.

Эти же ваятели выполнили колесницу Победы, стремительно мчащуюся навстречу победителям. Превосходные фигуры «во всю прыть скачущих» шести коней были вычеканены из меди по моделям Петра Клодта.

Так на границе тогдашнего Петербурга возникли созданные на века Триумфальные ворота, по словам художника П. А. Федотова, «ворота, каких не бывало и в царстве титанов».

В годы Великой Отечественной войны памятник боевой русской славы

получил тысячи ранений от вражеского артиллерийского обстрела. В начале 1950-х годов реставраторы с любовью и умением восстановили утраченные декоративные детали, сняли пробитое осколками крыло богини Победы, разобрали и исправили каждое его перо, а недостающие сделали заново.

И хотя теперь около Нарвских ворот не граница города, а центр большого нового района, Триумфальная арка не потеряла ни идейного, ни художественного своего значения.

С самого основания Петербурга со стороны материка к нему вели две главные дороги: одна из западных губерний, из Прибалтики через Нарву, другая связывала Москву с новой морской столицей. Еще в XVIII веке предполагалось на этих трактах при входе их в город поставить каменные городские ворота с караульнями, так называемые заставы. Но выстроены были только Лифляндские ворота перед Калинкиным мостом у западной оконечности Фонтанки.

А на Московском тракте обходились шлагбаумом, караульной будкой да солдатом из Инвалидной команды.

Только когда возникла реальная необходимость перестройки старых Нарвских ворот в более прочных, чем дерево, материалах, появилась и новая идея.

Президент Академии художеств Алексей Николаевич Оленин писал: «Достохвальная мысль: увековечить деяния отборной части войск сооружением твердаго и великолепнаго памятника не родит ли другого не менее достойнаго помышления воздвигнуть таковыя ворота славы в честь целого Российскаго войска при въезде в город из Москвы».

Получив официальный заказ создать Триумфальные ворота у Московской заставы, Стасов понял, что ему надо сочетать сооружение в честь войск

В. Стасов. Московские ворота. 1830—1834. Литография. 1840-е гг.





В. Стасов. Московские ворота. 1834—1838 гг.

победителей с обычными, хотя и парадно украшенными городскими воротами, сквозь которые ежедневно будут проезжать десятки колясок, карет, возков и даже телег.

Поэтому, составляя свой проект, архитектор «принимал в соображение ширину разъезда двух экипажей по 4 лошади, рядом впряженных» — это касалось среднего, наиболее широкого проезда. По сторонам его «два боковые — для обозов, а крайние к углам для пешеходов» — так наметил сам автор.

Стасов решил не повторять композицию арки, а создать вариант свободно стоящего пятипролетного портика на манер античных пропилей. К этой форме зодчий уже обращался более двадцати лет тому назад в царскосельских воротах «Любезным моим сослуживцам». И материал, избранный им для строительства, был тот же — чугун. Совсем иным, правда, был масштаб: в Царском Селе — почти камерный вход в пригородный парк, здесь — торжественный въезд в столицу огромной империи — нового Рима. Поэтому Стасов проектировал такую «общую величину ворот, чтобы была соответственна огромности и благоустройству города» и чтобы «тем ворота сии составляли некоторый род памятника времени, в которое оне устроены».

В два ряда широко стоят двенадцать дорических каннелированных колонн, каждая из которых пятнадцатиметровой высоты, состоит из девяти полых колец. На колоннах покоится тяжелый антаблемент с аттиком для

надписи: «Победоносным российским войскам», далее перечислялись подвиги, совершенные в 1826—1831-х годах (в настоящее время надпись отсутствует). По сторонам аттика над крайними парами колонн — восемь «кустов» пышных трофеев, более четырех метров высоты каждый. Выполненные из меди композиции искусно составлены из доспехов, шлемов, щитов, копий, мечей и знамен; они не нуждаются в пояснениях, просто свидетельствуют о подвигах и триумфах.

Суровую торжественность ворот смягчает своеобразный фриз. По классическому канону дорический фриз должен состоять из чередующихся триглифов и метоп, а здесь вместо триглифов — исполненные в высоком рельефе гении. Их, как и трофеи, вылепил скульптор Борис Орловский, по его моделям они были выбиты из листовой меди на Александровском заводе, там же, где отливали все чугунные детали ворот.

Изящные крылатые фигуры, живописно задрапированные в античные хитоны, держат в руках щиты с изображением гербов российских губерний. Они расположены под сильно выступающим карнизом. Различны их позы, разнообразны жесты рук, они прекрасно смотрятся с земли не только из-за своего размера — их высота чуть больше двух метров, — но и благодаря сочной пластике.

Стасов постоянно наблюдал за тщательностью выполнения своего замысла, не упуская никакой мелочи. По его рисункам были отлиты чугунные скамейки — банкетки, установленные в крайних пролетах для отдыха пешеходов. Но еще большей заботой архитектора было устройство площади около ворот. Ведь в те времена дорога к Петербургу шла среди непаханого поля, никакого жилья поблизости, только деревянный шлагбаум да полосатая будка часового.

Поэтому Стасов решил распланировать круглую площадь, обнести ее металлической оградой. Перед этим надо было выровнять прилегающую местность, так как ворота были установлены на самом высоком месте в округе. Затем зодчий по сторонам поставил две кордегардии с зубчатыми башенками, по его же проектам были изготовлены специальные фонари для освещения въезда.

16 октября 1838 года состоялся праздник открытия ворот, своего рода богатырской заставы мужественного города на Неве.

Ворота спокойно несли свою вахту около ста лет. Порой они становились свидетелями и участниками русской воинской славы. В 1878 году под ними торжественно прошли полки, освободившие Болгарию, Сербию, Черногорию на Балканах, а также кавказские народы от турецкого ига.

Известный советский архитектор А. В. Щусев писал: «За десять лет до смерти В. П. Стасов создал свое последнее сооружение — Триумфальные ворота у Московской заставы. Это действительно лебединая песня мастера, сохранившего до преклонных лет всю силу своего выдающегося таланта».

На этом можно бы кончить рассказ, если не пришлось бы воротам претерпеть превратности судьбы, о которых в назидание потомкам следует написать несколько слов.

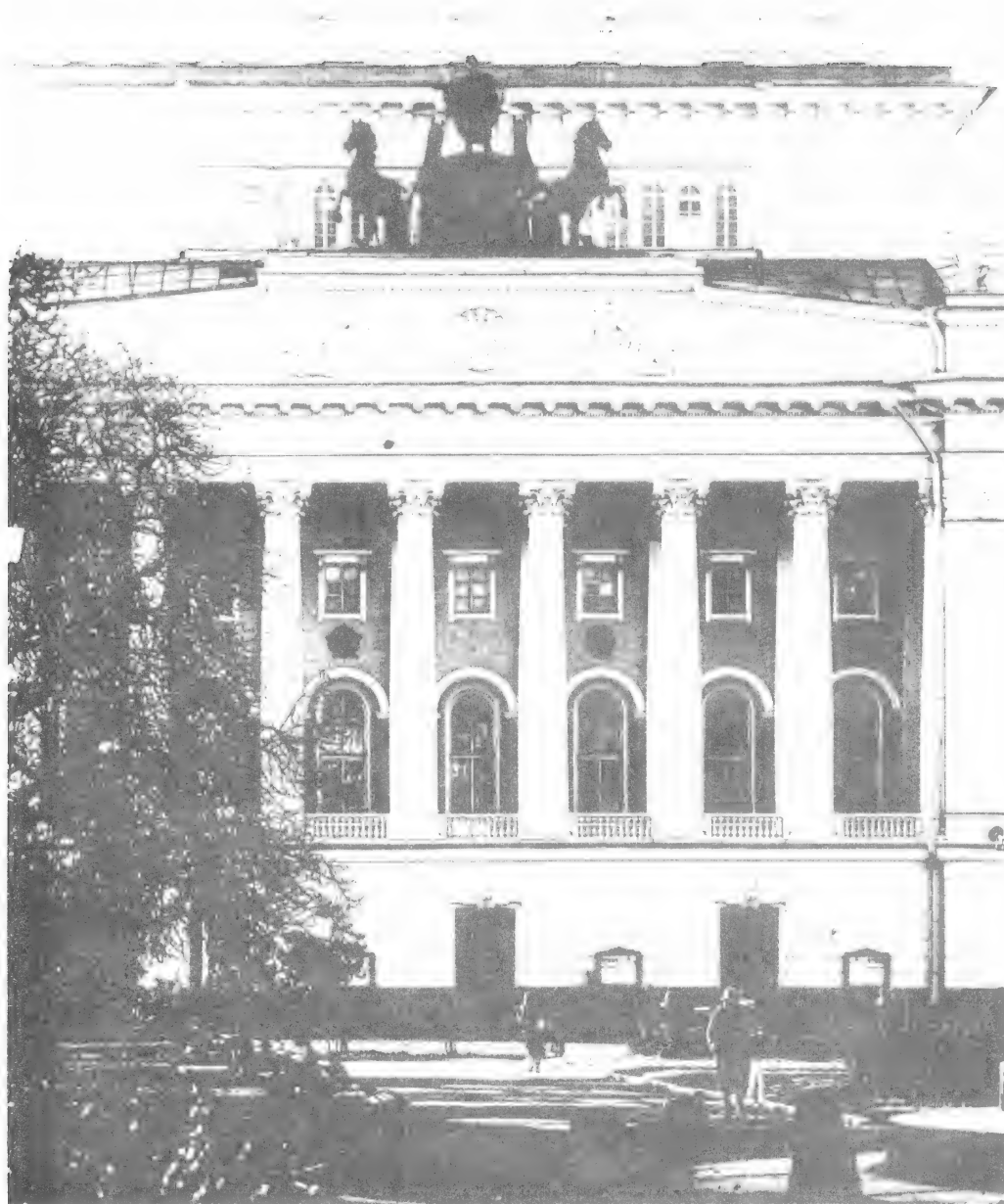
В конце XIX — начале XX века город шагнул далеко на юг. Маловыразительные фабричные и жилые здания стеснили Московские ворота. С каждым годом все больше транспорта проезжало мимо них по шоссе. И вот

в 1936 году кордегардии были снесены, а ворота демонтированы и по частям отвезены: чугунные детали — на склад, медные — в разные музеи.

В 1941 году, когда сооружали противотанковые заграждения на южных подступах к городу, его защитники использовали чугунные блоки ворот. После окончания войны ворота сразу решено было восстанавливать в прежнем виде. Конечно, в поврежденном бомбежками и артобстрелами городе было много неотложных строительных работ: заводы, жилье, учреждения, но в перспективном плане не забыли и ворота.

Тем временем архитекторы, скульпторы, реставраторы уточняли, что сохранилось, а что надо доделать. Из ста восьми колец, которые составляли двенадцать колонн, сохранилось шестьдесят пять. Остальные отлили заново на Кировском заводе. Из тридцати фигур гениев удалось реставрировать тринадцать. Однако утраченная скульптура тоже была восстановлена бригадой чеканщиков высшей квалификации в прежней технике из листовой меди.

Усилия множества людей — от ученых до рабочих-литейщиков — увенчались полным успехом, когда в 1959—1960 годах ворота заново смонтировали на прежнем месте. Графически четкий, простой по формам и торжественный по впечатлению, которое производит вновь, высится этот памятник боевой русской славы на радость петербуржцам и всем приезжающим в город.



Ансамбли Росси

При Дирекции императорских театров в XVIII веке существовал «Комитет для управления зрелищами и музыкою». В сентябре 1785 года специально опубликованным объяснением Комитет извещал публику, что она вскоре увидит искуснейших танцоров господина Лепика и госпожу Росси, «talанты во всех родах знаменитыя, которым вся Европа отдает должную справедливость».

Действительно, осенью 1785 года, к началу нового театрального сезона, в Петербург приехало несколько приглашенных Дирекцией актеров. Особенно публика ждала прославленных танцовщиков на первые роли, или, как тогда говорили, «суриозных танцоров», — Шарля Лепика и Гертруду Росси. Эта пара сумела уже обворожить Англию, Францию, Италию. Наконец они в России.

С Гертрудой приехал сын, худенький мальчик лет восьми или десяти (ученые до сих пор не пришли к единому суждению относительно года рождения Карла Росси — 1775-й или 1777-й). Хотя дома разговаривали по-французски, мальчика звали на итальянский манер — Карло; может быть, чтобы не путать со старшим тезкой — Шарлем Лепиком. Вскоре мать мальчика вышла за Лепика замуж, а Карло отдали в обучение архитектору Винченцо Бренна, который тоже совсем недавно обосновался в Петербурге. Хотя у него в столице была мастерская, большую часть времени он проводил в Павловске, где руководил отделкой строившегося по проекту Камерона дворца. Юный ученик ездил с ним, а иногда оставался там у матери — Лепик купил в Павловске дом, где супруги подолгу жили.

Бренна был не только блестящим зодчим, но и прекрасным педагогом,



Б.-Ш. Митуар. Портрет К. И. Росси. Холст, масло. Конец 1820-х гг.

а Росси — талантливым учеником. Он хорошо рисовал, тонко чувствовал цвет и форму, легко копировал и импровизировал. Учитель не отпустил его от себя, даже когда мальчик вырос. Бренна был любимым архитектором великого князя Павла Петровича, а когда тот стал императором и поручил ему возведение Михайловского замка, Росси принял в этой работе непосредственное участие.

Учитель, сам воспитанный на памятниках античности, полагал, что для окончательной шлифовки таланта Росси ему надлежит побывать в Италии и Франции. После смерти Павла I Бренна не прижился при дворе Александра I, уволился со службы и в 1802 году уехал за границу. Вместе с ним отправился и «архитектурный ученик Карл Росси», которого отпустили на два года «для усовершенствования его познаний».

Но не прошло и года, как их стали разыскивать представители русского двора. В 1803 году в пожаре погибла отделка многих помещений Павловского дворца, а Бренна увез с собой все проектные чертежи. Когда путешественников разыскивали в Париже, Бренна был болен, и с чертежами в Петербург приехал Росси.

В 1806 году он получил звание архитектора, но работы в столице для него не нашлось. В течение десяти лет он строил то в Москве, то в Твери, то в глубокой провинции. Лишь когда отгремела гроза Отечественной войны и наши победоносные гвардейцы с триумфом возвращались из Парижа, тогда снова появился в Петербурге Росси. Теперь его уже почтительно называли Карл Иванович, ведь ему уже под сорок лет и за плечами немалый опыт.

В столице и пригородах возобновляется бурное строительство, как будто восполняя вынужденное бездействие военных лет. Сначала понемногу, потом все более активно включается в работу Росси. Вернувшись, он временно обосновался в Павловске, проектировал там парковые павильоны, отделку дворцовых интерьеров, дома для обывателей, наконец, целый комплекс крестьянских дворов в деревне Глазово под Павловском.

В конце марта 1816 года Росси был определен «на службу ко двору», а в начале мая введен в состав только что организованного «Комитета для строительных и гидравлических работ».

Последующие шестнадцать лет были для Росси временем необычайно напряженной и плодотворной деятельности. Почти одновременно он разрабатывал такие грандиозные проекты, как оформление Дворцовой площади, ансамбли Михайловского дворца и Александринского театра.

Одной из первых его самостоятельных больших работ была перестройка Елагина дворца.

Самый северный из островов невской дельты, Елагин остров весь как бы состоит из зелени и воды. Вода его не только окружает, она пронизывает его насквозь в виде перетекающих друг в друга прудов и каналов. Обергофмейстер Екатерины II И. П. Елагин в конце XVIII века решил благоустроить принадлежавшую ему усадьбу. По его указанию были прорыты пруды, а также вокруг всего острова «сделан земляной вал вышиною в сажень, нужный по причине низкого берега и служащий теперь к приятной прогулке». Очень хорош был парк на острове, где старые, еще петровских времен дубы оттеняли свежесть ухоженных лужаек. Ведал парком Джозеф Буш, «не простой садовник, а художник по части садоводства».

Елагин остров неоднократно менял владельцев, а в 1818 году был



К. Росси. Елагин дворец. Кухонный корпус. Проект. 1818—1822 гг.

приобретен в казну. Александр I решил приспособить его в качестве летней резиденции для своей матери императрицы Марии Федоровны. Для этой цели он пригласил Росси.

Начиная с 1818 года Карл Иванович занят капитальной перестройкой старого барского дома, превращением его в нарядный и одновременно уютный дворец. Вестибюль, залы, гостиные и жилые комнаты отличались изысканной отделкой; каждая мелочь, включая осветительные приборы и дверные ручки, являлась произведением искусства. Наборным паркетам уделялось не меньше внимания, чем росписи потолков. Стены одних помещений были отделаны искусственным мрамором различных оттенков, других — затянuty специально вытканными драгоценными шелками.

Если для многих дворцов второй половины XVIII столетия (к примеру, для Таврического) характерно некоторое противоречие между пышной отделкой внутренних помещений и суровым лаконизмом фасадов, то здесь, у Росси, внешний вид — праздничный и нарядный — вполне соответствовал внутреннему убранству.

Трудно в нескольких словах объяснить, чем достигнута эта праздничность. Всем: и тем, что здание поднято на высокий каменный цоколь, который образует террасу вокруг дворца, и пропорциями трехэтажного дома, перекрытого пологим куполом и нарядно оформленного белоколонными портиками на фоне жемчужно-серых стен, и широкими лестницами, украшенными

огромными мраморными вазами, и чугунными львами, и тончайшего рисунка металлической оградой террасы, и ажурными, плоскими корзинами-цветочницами, тоже отлитыми из чугуна. Словом, каждая деталь служит единой, все организующей мысли автора.

Характерно, что уже в этой постройке замысел Росси не ограничился только дворцом. Он сразу задумал всю усадьбу, включая расположенные на Масляном лугу, поблизости от главного дома, кухонный и конюшенный корпус, оранжереи, а также парковые павильоны.

Каждое небольшое здание имеет собственный, неповторимый облик, ничем не выдающий своего утилитарного назначения. Так, изогнутый по дуге кухонный корпус со скульптурами в нишах глухой наружной стены можно принять за галерею для художественных произведений. Очень выразителен корпус, в котором помещались конюшни, манеж, каретник и жилище конюхов. Подсобные сооружения созданы в едином стиле с дворцом и образуют вместе с ним один из самых совершенных усадебных ансамблей.

Об этом дворцово-парковом комплексе современник писал, что он «в несколько лет, как будто волшебною силою, превращен в очаровательный замок, где искусство и природа соединили свои силы, чтобы под видом простоты представить все свое богатство. Старый дом превращен дарованием архитектора Росси в храм вкуса и великолепия; запустелые рощи и лес принимают свой вид под руководством г. Буша; оранжереи устроены гораздо лучшим образом и обогащены новыми произрастениями всякого рода, а перед

К. Росси. Елагин дворец. Конюшенный корпус. Проект. 1818—1822 гг.

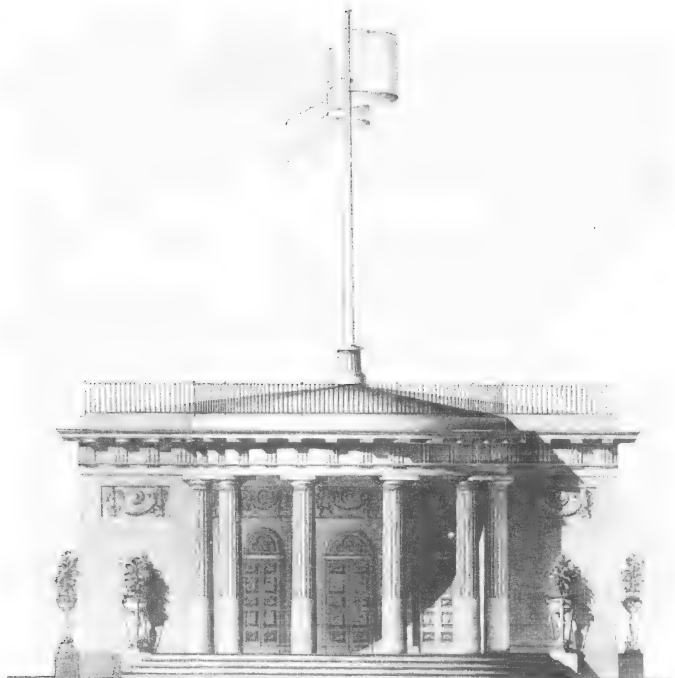


дворцом разведен цветник, который невольно напоминает описание земного рая в Мильтоновской поэме». (Последние слова относятся к поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай».)

Во время Великой Отечественной войны дворец почти погиб от пожара: исчезли интерьеры с их уникальными росписями и лепкой, провалилась кровля. Но уже в 1946 году реставраторы приступили к его возрождению. С начала 1960-х годов дворец открыт для посетителей, и в его возобновленных залах регулярно устраиваются выставки.

Особую живописность острову придают кое-где расставленные небольшие парковые павильоны. Необыкновенно хорош стоящий на восточном мысу павильон у Гранитной пристани. Здесь река разделяется на два рукава — Среднюю и Малую Невки, омывая низкую каменную стенку. Превосходны пропорции прямоугольного объема, в который вписана ротонда из десяти дорических колонн. Белые колонны на фоне ниши создают выразительную игру света и тени. Особенно хорош павильон издали, когда рельефно рисуется среди густой зелени деревьев, а в струях воды колеблется его отражение. Павильон заслуженно именовали «Миловидой», но официальное название — Павильон под флагом, потому что над плоским куполом поднимали императорский штандарт, когда члены царской семьи приезжали на остров.

Не менее привлекателен Музыкальный павильон, стоящий на береговой аллее. В середине его расположена эффектная лоджия с шестью колоннами из серого сибирского мрамора, которые обращены в сторону реки. А в противоположную сторону глядит любимая архитектором полуротонда. Редкая на Елагином острове постройка обходится без этого округлого объема.



К. Росси.
Павильон
у Гранитной
пристани.
Проект.
1818—1822 гг.



К. Бегров. Вид Михайловского дворца. Акварель. 1832 г.

Так же, впрочем, как и без художественного литья. И в этом павильоне далеко не последнюю роль играют чугунные вазы в форме античных курильниц, весной, летом и осенью наполненные живыми цветами. В дни праздников и гуляний в лоджии размещался оркестр, и павильон оправдывал свое название.

Росси сумел придать единство всем строениям Елагина острова, и в этом ему помогали прекрасные мастера разных специальностей — от живописцев до садовников.

Еще только начались работы на Елагином острове, а Росси получил уже новое ответственное задание. Особо ответственным оно было потому, что касалось застройки не окраины, а одного из центральных районов города. Речь шла о создании дворца для младшего брата императора великого князя Михаила Павловича, и будет он называться Михайловским дворцом.

По чистой случайности он расположен недалеко от Михайловского замка, того самого, где Росси под руководством Бренны работал в самом начале своей деятельности.

Участок, отведенный под строительство нового дворца, был большим, но совершенно не благоустроенным. С северной стороны его отделяла от Марсова поля узкая Мойка, с восточной — ограничивал Екатерининский канал, с южной — Итальянская улица, шедшая параллельно Невскому проспекту, а с западной в то время вообще четкой границы не было; участок соединялся с территорией, принадлежавшей Михайловскому замку.

С петровских времен это место называлось Третий Летний сад. Здесь росли старые плодовые деревья, стояли ветхие оранжереи, заболачивались вырытые в середине XVIII века фигурные пруды. Словом, царило запустение.

Посреди этого заброшенного участка начиная с 1819 года Росси строит грандиозный, роскошный дворец. Он всего двухэтажный, но этажи такой величины, что примыкающие к нему тоже двухэтажные служебные корпуса (с обычными трехметровой высоты потолками) кажутся совсем приземистыми. И на самом деле они в два раза ниже главного здания. Кроме того, для оформления фасадов дворца Росси использовал пышный коринфский ордер, а для служебных домов — скромный тосканский.

Дворец построен по классической усадебной схеме между двором и садом. В середине главного фасада белоколонный портик под фронтоном, по сторонам выступающие флигеля обрамляют парадный двор, отгороженный от улицы строгой, но очень красивой по рисунку металлической оградой.

По другую сторону дворца прекрасный пейзажный парк с лужайками, рощицами, тенистыми аллеями и восхитительным павильоном на берегу Мойки.

Фасад дворца, смотрящий в парк, украшает двенадцатиколонная лоджия, над ней аттик со скульптурной группой, а по сторонам шестиколонные портики под фронтонами. В первом этаже как со стороны двора, так и сада — стройные аркады.

Михайловский дворец — последнее по времени постройки усадебное здание в центре Петербурга.

Внутри дворец был декорирован не менее пышно, чем снаружи. По гранитной наружной лестнице с парой сторожевых львов по сторонам хозяева и гости проходили в светлый вестибюль. Чтобы попасть в парадные помещения, надлежало подняться по великолепной внутренней лестнице, она занимает всю середину дворца от основания до перекрытия. Сначала идет один широкий марш, на уровне первой площадки марши разделяются направо и налево и приводят к площадке второго этажа. Тут белые коринфские колонны поддерживают эффектное перекрытие с росписью, имитирующей лепку.

Каждое из парадных помещений отличалось высоким мастерством отделки. К сожалению, большинство залов потеряло свое убранство, когда в 1890-х годах дворец приспособляли для только что организованного музея русского искусства, и сейчас в нем находится всем известный Государственный Русский музей.

Наиболее яркое представление о внутренней отделке может дать сохранившийся до наших дней Белоколонный зал. Он получил такое название от двух пар колонн, которые разделяют большое вытянутое помещение на три уютные части. Сохранилась прекрасная роспись стен и потолка, а также мебель и осветительные приборы, украшенные резьбой и позолотой, все исполненные по рисункам Росси.

Убранство этого зала произвело на современников такое впечатление, что была заказана его модель для отсылки в подарок английскому королю.

Вскоре после окончания дворца в октябре 1825 года в одном из самых популярных журналов «Отечественные записки» был опубликован такой отзыв: «По величию наружного вида дворец сей послужит украшением



К. Росси. Михайловский дворец. Белый зал. 1819—1825 гг.

Петербурга, а по изящности вкуса внутренней отделки он может считаться в числе лучших европейских дворцов... Что сказать о внутреннем убранстве сего дворца? Это роскошь воображения, которую искусство умело, так сказать, разлить на все части всего здания. Там залы, чьи стены отделаны под палевый и лазуревый мрамор, лоснятся, как стекло, и украшаются во всю высоту широкими зеркалами, в которых отражаются и драгоценные бронзы, и пышная штофная мебель... Белая под мрамор с колоннами зала представляет на стене ряд исторических изображений... Гирлянды как будто бы живых цветов сплелись и вьются по стенам белым, как снег. Только что недостает аромата фиалкам и розам, а на потолке, который блещет золотом и, как радуга, пестреет цветами, легко начертаны прелестные гении и нимфы».

В петербургском свете поговаривали, что такого великолепия нет даже в апартаментах государя императора.

Но Росси не был бы самим собой, если бы ограничился созданием только замечательного дворца. В нем был заложен дар не просто архитектора, но градостроителя. А тут перед Росси расстился такой простор для воплощения самых смелых замыслов, кругом столько не застроенного места. И это — в середине большого города!

Перед главным фасадом дворца, вернее даже, перед решеткой, стягивающей боковые корпуса и замыкающей парадный двор, Росси спроектировал большую площадь. В центре ее — сквер, а по периметру — однотипные трехэтажные жилые дома со скромно обработанными фасадами. С южной стороны площадь ограничивала очень не регулярно застроенная Итальянская улица. Для удобства архитектор около самого дворца проложил еще одну улицу — Инженерную. Ее называли так потому, что в 1822 году Михайловский замок был отдан под Инженерное училище и стал именоваться Инженерным. Вновь проложенная улица одним концом упиралась в набережную Екатерининского канала, а другим — вела в сторону замка.

Кроме того, Росси продлил Садовую улицу от Невского проспекта (где она в то время начиналась) до Марсова поля, направив ее на шпиль Инженерного замка. Благодаря этому продлению Невский оказался связанным с районом Летнего сада и Невой. И конечно, зодчий сделал проекты всех домов, выходявших на новые улицы.

Однако и этого архитектору показалось недостаточным, ему захотелось свой новый Михайловский дворец непосредственно связать с Невским. И он среди жилой застройки пробил прямую улицу от главного проспекта города к главному зданию своего ансамбля. Дома на этой улице, первоначально названной Михайловской, а теперь носящей имя художника Бродского, также получили отделку по проекту Росси. Правда, во второй половине XIX века часть домов была надстроена и при этом частично потеряла строгий классический декор.

Судя по старым рисункам, некогда от Невского открывался чудный вид на главный фасад дворца. Со временем разрослись деревья сквера, посреди которого в 1957 году поставили памятник Пушкину, исполненный скульптором М. К. Аникушиным. Поэтому теперь, особенно летом, стоя на Невском, издали не разглядишь как следует великолепного здания Русского музея. Надо по улице Бродского выйти на площадь Искусств и обойти ее кругом. Площадь вполне оправдывает свое название. Помимо Русского музея,

на нее выходит Государственная филармония и Малый оперный театр, который расположился за типичным фасадом жилого дома, внешне не отличающимся от соседних.

После того как был осуществлен проект Росси, и в помине не осталось старого, заболоченного сада. Пролегли новые, прямые, красивые улицы, раскинулась широкая площадь с зеленым сквером посередине, выросли хороших пропорций дома, которые только подчеркнули величие и нарядность главного сооружения. В середине города появились благоустроенные кварталы, удобно связанные с Невским проспектом и набережными Невы. Вот что такое архитектурный ансамбль. Застройка этого района шла долго, до 1840 года, и в течение многих лет Росси продолжал развивать и совершенствовать свой проект.

Одновременно с ансамблем Михайловского дворца зодчий занят перестройкой домов около Зимнего дворца под Главный штаб.

Перед южным фасадом Зимнего дворца в XVIII веке расстился обширный луг. По местоположению здесь надлежало быть главной площади столицы, но вид места никак этому не соответствовал. Вспомним: в 1780-х годах по проекту архитектора Фельтена была застроена правая граница луга (если смотреть из окон дворца). Два трехэтажных, изогнутых по дуге здания закрывали неприглядные задворки домов, выходивших на Невский проспект. Эти два дома вплотную примыкали друг к другу, были обработаны единым фасадом и смотрелись как одно сильно вытянутое сооружение. А с левой стороны теснились разноцветные и разновеликие двух- и трехэтажные обывательские дома. Только поблизости от дворца, на углу Миллионной, стояло более выразительное здание, построенное при Павле I,— Экзерциргауз, для обучения солдат строевой службе.

После победоносного окончания Отечественной войны 1812 года Россия заняла ведущее место в Европе, и архитектура этой поры приобретает особый, триумфальный характер.

Впрочем, и раньше, до войны, мы встречали величественные, торжественного звучания сооружения. За примером далеко ходить не надо — Адмиралтейство, начатое Захаровым в 1806 году, теперь достраивалось. Высилось оно рядом с Дворцовой площадью, и тем труднее пришлось Росси, когда весной 1819 года он получил указ приспособить стоящие по правую сторону площади здания для нужд Главного штаба. Сложность увеличивалась тем, что с северной стороны площади высился барочный растреллиевский дворец.

По характеру архитектурных членений Росси приблизился к Адмиралтейству, противопоставив ясность и четкость классицизма барочной пышности. Было очевидно, что в самом центре столицы, рядом с царской резиденцией, не обойтись полумерами и незначительными перестройками. В 1820 году организована «Комиссия по устройению против Зимнего дворца правильной площади». А «правильный» в терминологии классицизма значило — симметричный. То есть надо было и с левой стороны площади воздвигать аналогичное здание.

Государство скупил у частных владельцев все дома, выходившие на площадь и на Мойку. Они были предназначены к сносу, и на их месте Росси возвел симметричный Главному штабу громадный корпус Министерства финансов и Министерства иностранных дел.

К 1827 году относится создание арки, соединившей оба корпуса в одно

целое. При этом, чтобы арка оказалась как раз по центральной оси дворца, Росси изменил направление Большой Морской улицы, шедшей от Невского проспекта, и «сломал» ее у самого выхода на площадь. Чтобы скрыть образовавшийся излом, зодчий в глубине улицы поставил вторую арку и создал тем замечательную пространственную композицию.

Пролет между арочными устоями составлял семнадцать метров. Специальная комиссия для обследования «конструктивной благонадежности» никаких дефектов не нашла. По семейному преданию, Росси, уверенный в правильности своих расчетов, сказал: «Если арка упадет, я готов упасть».

К. Росси. Арка Главного штаба. 1819—1829 гг.



вместе с нею». И когда снимали строительные леса, он стоял на самом верху, над сводом.

Со стороны площади арка имеет ярко выраженный триумфальный характер. Вблизи нее автор сконцентрировал коринфские колоннады, поднятые на уровень верхних этажей. Чтобы придать арке особо торжественный вид, Росси щедро украсил ее декоративной скульптурой. По сторонам арки на гранитных пьедесталах на фоне гладких стен выступают нарядно скомпонованные доспехи, шлемы, щиты, оружие. Над ними, между колонн, — фигуры воинов с копьями в руках, еще выше арку осеняют летящие Славы с лавровыми венками. Венчающий фриз и аттик выделены рельефными орнаментами, в которых чередуются гирлянды, каски, оружие. А завершает все дивная группа: шестерка лошадей, направляемая двумя воинами-вожатыми, влечет триумфальную колесницу, в которой величаво стоит ширококрылая богиня Победы.

И кажется, что творцы этого сооружения — и архитектор, и скульпторы, и каменщики, и литейщики — слышали слова Кутузова, сказанные им после изгнания врага из России: «Храбрые победоносные войска!.. Каждый из вас есть спаситель Отечества. Россия приветствует вас сим именем! Стремительное преследование неприятеля и необыкновенные труды, поднятые вами в сем быстром походе, изумляют все народы и приносят вам бессмертную славу».

Скульптура подчеркивает идейный смысл здания. То, что не мог передать архитектор, дополнил ваятель. Но работали они, вдохновленные единым замыслом. Росси сам тщательно прорисовывал каждую деталь, сохранилось несколько вариантов колесницы Победы, композиций из военных доспехов.

Непосредственными исполнителями скульптур были уже знакомые нам Демут-Малиновский и Пименов. В сотрудничестве с ними Росси создал замечательный памятник победе русских войск над Наполеоном.

Вся скульптура арки Главного штаба выполнена из металла, и это создает особый эффект. Необычайно четко, даже остро рисуется совершенный по рисунку и формам силуэт колесницы с крылатой богиней на фоне северного неба. Именно эта группа придает завершенность всему сооружению. Без нее протянувшийся на полкилометра изогнутый фасад мог бы выглядеть монотонным. Ведь это самый длинный фасад в Европе того времени. Росси придал своему зданию горизонтальные членения на тех же уровнях, что и Растрелли, и это их гармонично объединяет. И хотя его сооружение решено в абсолютно иных формах, чем Зимний дворец, но по-своему оно так же пластично и выразительно.

Только в 1830 году были закончены все строительные и отделочные работы. Главный штаб въехал в предназначенное ему здание, а министерства — в свою половину. И тут не обошлось без курьеза: арка оказалась ничьей. Строительная комиссия доложила, что «из всего строения не сдана только арка с колесницею потому, что начальник Главного штаба и министр финансов от приема отказываются». Потребовалось высочайшее повеление, чтобы Триумфальную арку «приняли в ведение Министерства финансов».

Росси отлично справился с поставленными перед ним задачами: убрал от дворца обывательские дома, построив взамен прекрасные здания государственных учреждений; увеличил и сделал «регулярной» главную столичную площадь, на которой с тех пор стали проводиться войсковые смотры и па-



Зимний дворец. Военная галерея. 1826 г.

рады. При этом площадь оказалась удобно связанной с Невским проспектом, площадями около Адмиралтейства, набережными Невы и Мойки. Возведение здания, которое своим величием уравновесило растреллиевский дворец, и улучшение планировки всей окружающей территории слились для Росси в единую задачу.

Особую законченность площади придала установленная в ее середине Александровская колонна. Исполненная по проекту Огюста Монферрана, она была открыта в 1834 году. Это еще один памятник победоносному окончанию Отечественной войны. Огромный ствол колонны вытесан из единого гранитного монолита. Он установлен на высоком, украшенном бронзовыми рельефами постаменте и завершен фигурой ангела с крестом, попирающего змея. Отчетливо можно проследить близость выражения идеи покаяния зла здесь и в Медном всаднике.

Общая высота Александрийского столпа 47,5 метра. Это самая высокая триумфальная колонна в мире. Прекрасные пропорции и выразительный силуэт делают ее не просто важной частью архитектурного пейзажа, но и композиционным средоточием.

После установки колонны Дворцовая площадь стала не только административным, но и художественным центром столицы, всем своим видом напоминающая о героической поре Российского государства.

Несомненно той же патриотической идеей руководствовался Росси, создавая один из самых значительных интерьеров Зимнего дворца — Военную

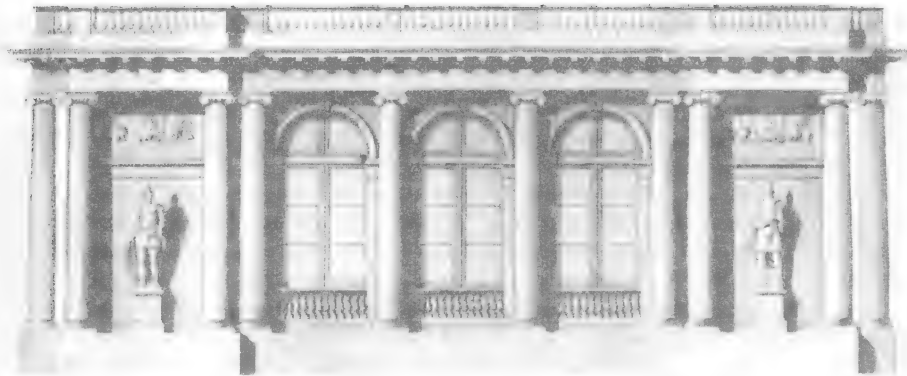
галерею, посвященную памяти героев Отечественной войны. Ее открытие в 1826 году было приурочено к ежегодно праздновавшемуся дню изгнания французов из пределов России — 25 декабря.

Триста тридцать два портрета военачальников русской армии, участвовавших в боях с наполеоновскими войсками в 1812—1814 годах, на стенах галереи. Раньше на этом месте было шесть небольших комнат. Росси уничтожил перегородки, сделал в перекрытии застекленные проемы верхнего света, плоскость стен расчленил парами коринфских колонн, облицованных розоватым искусственным мрамором. На сводах роспись имитировала лепку, с потолка спускались люстры в виде гигантских зеленых лавровых венков. На красном фоне стен хорошо смотрятся портреты. Для их исполнения был специально приглашен известный английский живописец Джордж Доу; ему помогали два русских мастера — Александр Поляков и Василий Голике. Среди нескольких больших изображений в рост особое внимание на себя обращают портреты фельдмаршалов — М. И. Кутузова и М. Б. Барклая де Толли. Между ними и по сторонам в пять рядов расположены погрудные портреты генералов. Многие из них мы знаем и чтим с детства, среди них: П. И. Багра-тион, А. П. Ермолов, Н. Н. Раевский, декабрист С. Г. Волконский, казачий атаман М. И. Платов.

С некоторыми был лично знаком Пушкин, одних он любил, других ненавидел (А. А. Аракчеева, А. Х. Бенкендорфа); бывая во дворце по долгу службы, нередко проходил по галерее, разглядывая портреты. В своем стихотворении «Полководец» он написал:

У русского царя в чертогах есть палата:
Она не золотом, не бархатом богата;
Не в ней алмаз венца хранится за стеклом;
Но сверху донизу, во всю длину кругом,
Своею кистью свободной и широкой
Ее разрисовал художник быстрокой.
Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,
Ни плясок, ни охот,— а все плащи да шпаги,
Да лица, полные воинственной отваги.
Толпою тесною художник поместил
Сюда начальников народных наших сил,
Покрытых славою чудесного похода
И вечной памятью двенадцатого года.
Нередко медленно меж ими я брожу,
И на знакомые их образы гляжу,
И мнится, слышу их воинственные клики...

Россиевская отделка погибла в пожаре дворца в декабре 1837 года. К счастью, все портреты успели вынести и ни один даже не был испорчен. Возобновлял галерею на следующий год архитектор Стасов. Все было сделано очень близко к погибшему оригиналу, только поверху над сильно выступающим карнизом металлической решеткой был отгорожен сквозной проход в противопожарных целях. А в годы после Великой Отечественной войны на стене галереи укрепили мраморную доску, на которой золотыми буквами высечены приведенные выше пушкинские строки.



К. Росси. Павильон Аничковского дворца. Проект. 1816—1818 гг.

Военная галерея не единственный интерьер Зимнего дворца, исполненный по проекту Росси. Но, отдавая ему должное как виртуозному мастеру художественной отделки, все же следует признать, что по-настоящему его стихия в другом: в планировании больших участков города, в их разумной и красивой застройке, в умении связать их с соседними архитектурными сооружениями предшественников и современников. И тут для таланта Росси-градостроителя открывалось широкое поле деятельности.

В 1820-х годах был объявлен конкурс на увеличение и перестройку здания Сената. С XVIII века оно стояло на углу набережной и Сенатской (позднее Петровской) площади.

Условия конкурса предусматривали, что новому зданию надо «дать характер, соответствующий огромности площади, на которой оно находится».

С востока площадь ограничивало недавно оконченное Адмиралтейство, с южной стороны росли колоннады и стены нового Исаакиевского собора. Его возводили по проекту Монферрана в течение сорока лет — с 1818 до 1858 года. По одному этому он не мог стать памятником единого чистого архитектурного стиля. Официально торжественный, он высоко возносит свой тяжелый золоченый купол, теперь уже совершенно неотъемлемый от панорамы города. Западнее собора отчетливо рисовался мощный портик Конногвардейского манежа, построенного Кваренги в начале XIX столетия. Наконец, ближе к Неве перед старым двухэтажным сенатским зданием высился Медный всадник.

Именно сюда 14 декабря 1825 года пришли восставшие полки и расположились военным строем вокруг памятника Петру I. Поэтому в наши дни площадь носит название площади Декабристов.

Но вернемся к конкурсу. Помимо Росси, в нем приняло участие еще пять архитекторов, среди них Стасов и Михайлов. Имена остальных упоминаются, главным образом, в специальных книгах по истории русской архитектуры.

Карл Иванович был в эти годы занят на строительстве Михайловского дворца, здания Главного штаба и Александринского театра. Здоровье все чаще заставляло его просить отпуска для лечения. Только после неоднок-

кратных напоминаний последним из участников прислал он свой проект в начале 1829 года. И проект был признан лучшим. В августе того же года состоялась закладка нового Сената.

В условиях конкурса, впрочем, говорилось не только о Сенате, рядом с ним решено было разместить Синод — высшее духовное учреждение государства. Для этого по другую сторону неширокой Галерной улицы (ныне Красная ул.) в казну купили у частного лица просторный жилой дом.

Росси, используя стены этих зданий, создал единую композицию. Увеличив высоту на один этаж, он оформил их фасады одинаковыми портиками и лоджиями, а также связал оба здания торжественной аркой, перекинутой над Галерной улицей. Арка стала архитектурным центром всего выходящего на площадь двухединого (Сенат — Синод) фасада. Несколько стиснутая ризалитами, перегруженная декоративной скульптурой, арка играет важную роль в оформлении площади. Ее центр почти совпадает с центральной осью западного фасада Адмиралтейства. Когда деревья сада не заслоняли их друг от друга, а расстилалась между ними широкая площадь, это было особенно заметно.

Стоит обратить внимание на то, какое место в оформлении центральных площадей города занимает тема триумфальной арки. Три арочных проема в Адмиралтействе (два в павильонах, выходящих на Неву, и главные ворота под башней), двойная арка на Дворцовой площади и, наконец, здесь, около Медного всадника. Вообще эта тема — одна из ведущих в нашей архитектуре XVIII — первой половины XIX века, и не случайно появилось такое образное выражение, что классицизм «вошел» в Петербург через арку Новой Голландии, а «покинул» его через арку Сената и Синода. В этом шутовском определении есть намек на кризис стиля. Может быть, поводом для такого высказывания послужила некоторая дробность и суховатость декоративных деталей. Надо иметь в виду, что Росси только составил планы, фасады и разрезы зданий Сената и Синода, но не принимал непосредственного участия в их возведении. Он не искал лучшую форму для каждой скульптуры, не прорисовывал завитков капителей. Вся эта работа была доверена способному, но далеко не гениальному архитектору Штауберту. И конечно, это не могло не сказаться на общем результате.

В целом же застройка западной стороны площади — несомненная творческая удача Росси. Особенно хорош скругленный угол Сената, который объединил фасады, выходящие на площадь и на набережную Невы. К тому же этот угол позволил уравновесить разновеликие по протяженности фасады Сената и Синода.

Если смотреть с Васильевского острова или с воды, поднятые на нижний рустованный этаж колоннады Сената гармонично сочетаются с портиками Адмиралтейства, а благодаря этому достигнуто единство всей обширной площади.

Необычайно чутко воспринимал Росси естественное окружение проектируемых зданий. В данном случае непосредственная близость реки отразилась не только в мягких изгибах повторяющихся полуциркульных окон, но и в волнообразно вздымающихся и опадающих пандусах у главных входов Сената и Синода. Их гранитные поребрики у основания слегка закручиваются, словно маленькие водовороты.

Однако нигде градостроительный гений Росси не развернулся так широко и не проявился столь ярко, как при создании ансамбля Александринского театра (ныне Академический театр драмы имени А. С. Пушкина). Зодчий работал над его проектом более тридцати лет, правда с перерывами. Впервые он обратился к этой теме вскоре после возвращения в Петербург, в 1816 году, а последние чертежи относятся к 1849 году.

В общих чертах задача, стоявшая перед Росси, выглядела следующим образом.

В XVIII столетии усадьба Аничковского дворца простиралась вдоль Невского проспекта от Фонтанки до Садовой улицы. На рубеже XIX века архитектор Егор Соколов на углу Садовой и Невского построил здание Публичной библиотеки, а участок между нею и дворцом был передан Театральной дирекции. Один из садовых павильонов Бренна перестроил в театр, который называли Малым театром. И на самом деле он был невелик, тесен и не мог вместить всех желающих. Поэтому скоро возникла необходимость создания нового театра.

После окончания Отечественной войны эта необходимость стала особенно очевидной. Заняться благоустройством бывшей усадьбы и возведением нового театра поручили только что созданному «Комитету для строений и гидравлических работ», а его ведущим архитектором был Росси.

Кроме того, Карл Иванович с 1816 года заново отделявал интерьеры в Аничковском дворце, пожалованном Великому князю Николаю Павловичу — будущему Николаю I.

Благоустраивая сад при дворце, Росси поставил на границе сада и площади два прелестных одноэтажных павильона, соединенных оградой. Они выглядят очень нарядно благодаря живописно сгруппированным ионическим колоннам, большим окнам, стройной балюстраде, идущей

К. Росси. Публичная библиотека. 1828—1832 гг.



щей по краю кровли, и, конечно же, прекрасным фигурам воинов — юного, протягивающего венок, и бородатого, принявшего его.

Эти павильоны как раз и определили восточную границу площади, на которой предстояло появиться театру. Зодчий начал титаническую работу в поисках наилучшего варианта решения площади у театра и всей прилегающей территории. Сохранилось двадцать вариантов генеральных планов, начиная с 1816 по 1834 год. Мы не будем их разбирать, хотя очень увлекательно следить, как развивается мысль автора, как он ищет самое рациональное, экономичное и одновременно самое высокохудожественное решение, как захватывает его идея объединить по возможности больше зданий, улиц, площадей в целостный ансамбль.

Когда-то в молодости Росси писал по поводу одного своего неосуществленного сооружения: «Размеры предлагаемого мною проекта превосходят те, которые римляне считали достаточными для своих памятников. Неужели побоимся мы сравняться с ними в великолепии? Цель не в обилии украшений, а в величии форм, в благородстве пропорций, в нерушимости...» Эти слова с полным основанием можно отнести к ансамблю Александринского театра.

Мы посмотрим сейчас, что же получилось в результате многолетних поисков. Талант, помноженный на великий труд, это и есть гений.

В глубине большой Театральной площади высится четкий монолитный объем театра. Он прямоугольный в плане, только по сторонам выступы: в нижнем рустованном этаже аркада, два верхних объединяют восьмиколонные коринфские портики. Эти выступы придавали строгому параллелепипеду особую пластичность. Они служили практической пользе: под их своды въезжали кареты, и актеры через боковые подъезды сразу попадали в вестибюли. Со стороны главного фасада вместо портика верхние этажи объединяет лоджия, по сторонам которой в стене ниши со статуями муз трагедий и танца — Мельпомены и Терпсихоры. Колоннады завершены аттиками с рельефными фигурами крылатых Слав.

Над центральным аттиком на светлом фоне более высокого объема, заключающего в себе зрительный зал и сцену, издали отчетливо видна медная чеканная квадрига Аполлона, исполненная Пименовым. В отличие от коней на арке Дворцовой площади, которые как бы вышагивают в церемониальном марше, эти несутся вскачь, и поразителен контраст между их вздыбленными телами и божественно спокойно стоящей фигурой Аполлона. Он управляет конями неведомой властью, потому что руки его заняты: в одной — лира, в другой — лавровый венок.

Говоря о наружной отделке театра, нельзя не упомянуть удивительный по красоте рельефный фриз, опоясывающий здание со всех сторон на уровне капителей, он состоит из гирлянд и чередующихся театральных масок — трагических и комических.

Скульптуры не много, но вся она не только усиливает эмоциональное воздействие здания, но и раскрывает его назначение.

Театр господствует над окружающими сооружениями. Он выше всех, и он единственный стоит особняком, ни к чему не прикасаясь. К тому же стоит он на центральной оси площади, а перед ним расстилался зеленый сквер: совсем низкие кусты, газоны и цветы не должны были заслонять торжественный фасад. Так было задумано автором и осуществлено. Замысел Росси

нарушили, когда в 1879 году посреди вновь разбитого сада поставили громадный памятник Екатерине II. Теперь разросшиеся ветвистые деревья и монумент почти полностью скрывают от пешеходов на Невском одно из самых совершенных в мире театральных зданий.

31 августа 1832 года состоялось открытие театра. Лучшие актеры играли патристическую пьесу М. В. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва». Публика наконец смогла увидеть и оценить праздничную нарядность громадного пятиярусного зрительного зала. Каждый из ярусов получил особую, присущую только ему отделку. Чем выше, тем орнамент становится легче и проще.

Для крепления ярусов Росси применил техническую новинку — металлические кронштейны. Первоначально и все орнаментальные узоры намечалось выполнить из металла, но затем это показалось слишком дорого. Тогда орнаменты стали делать деревянными, резными. Однако их сделали только для центральной, царской, ложи и для боковых лож у сцены; остальные орнаменты исполнили росписью по холсту, наклеенному на деревянные парапеты ярусов. Все равно получилось очень красиво. И заслуга в этом принадлежала прежде всего Росси. Его рисунки для отделки театра по праву можно считать лучшим, что было им создано по части декоративных орнаментов. Выдумка его неистощима, линия виртуозна и точна. Зодчий сам входил во все мелочи: он рисовал рамы для зеркал, перила для лестницы, даже деталь металлических поручней и шаблон чугунных балясин для балюстрады балконов.

В те времена занавес, драпировки лож и обивка мебели были голубого цвета, который в сочетании с белым фоном и золочеными орнаментами производил впечатление изысканности и радости. Этому ощущению праздника способствовала и прекрасная живопись на потолке, «изображающая Олимп с мифологическими богами и разными украшениями». Столичные газеты в один голос отмечали великолепие и блеск зрительного зала.

Но были у архитектора заботы, о которых и не подозревала театральная публика. Чтобы по возможности предохранить здание от пожаров, Росси проектирует металлические конструкции перекрытий. По его чертежам они были исполнены на Александровском чугунолитейном заводе. Кроме того, в подвалах была смонтирована система центрального отопления, которая должна была поддерживать определенную температуру во всех помещениях. К таким нововведениям тогда относились скептически, и Росси имел много недоразумений с театральным начальством, министром двора и даже самим Николаем I. Как-то, доведенный до отчаяния недоверием к его расчетам по устройству кровли, архитектор написал: «В случае, когда бы в упомянутом здании от устройства металлических крыш произошло какое-нибудь несчастие, то в пример для других пусть тот же час меня повесят на одной из стропил театра». Только время показало, насколько правильны и точны были расчеты и замыслы великого зодчего: более полутора столетия беспрерывно и успешно трудятся балки и стропила, выполненные по расчетам Росси. Но это были внутренние дела, о которых посторонним знать не полагалось.

Зрители, выйдя после спектакля на площадь, оказывались (да и сейчас оказываются) окруженными постройками Росси: справа — уже знакомые нам павильоны Аничковского дворца, а слева — новый корпус Публичной библиотеки.

С первого взгляда никогда не догадаешься, что величавое здание, повернутое своим главным фасадом на площадь, очень умело и тактично пристроено к старой Публичной библиотеке Соколова. Плавный изогнутый фасад первоначального сооружения обращен к перекрестку Садовой улицы и Невского проспекта, а в сторону площади смотрел трехэтажный торец в три окна шириной.

Как раз этот торец Росси и взял за точку отсчета своего нового замысла. Сохранив его высоту, зодчий на другом конце здания создал точно такой же корпус и соединил их протяженной лоджией. Восемнадцать ионических колонн с большими интерколумниями подняты на высокий массивный цокольный этаж. Между колоннами стоят статуи античных философов, писателей и ученых. Среди них Платон, Гомер, Еврипид, Демосфен, Гиппократ, Тацит и Вергилий. Венчает эту галерею мудрецов и поэтов спокойно сидящая на аттике фигура богини Минервы с копьем в руке. Ее четкий силуэт рисуется на фоне неба. Богиня мудрости охраняет храм науки.

Много ученых и поэтов перебивало с тех пор в стенах библиотеки. В ней служил библиотекарем великий баснописец Иван Андреевич Крылов, а позднее — известный критик Владимир Васильевич Стасов (сын знаменитого архитектора). И в наши дни ее большие тихие залы всегда полны. Сюда приходят познакомиться с новейшей литературой по всем отраслям знания, и здесь исследователи проводят долгие часы над старинными рукописями.

Как и сто пятьдесят лет назад, храм науки соседствует с храмом искусства.

В конце XIX — начале XX века пустые участки на площади застроили случайными, разнохарактерными и разнотильными домами. И тем не менее эти чужеродные вкрапления не могут уничтожить общего впечатления от сооружений Росси.

А если обойти театр, то со стороны его заднего фасада откроется чарующая панорама единственной в своем роде улицы. Раньше она называлась Театральной, а в советское время получила самое подходящее ей имя — улица Зодчего Росси.

Трудно объяснить, в чем ее особая прелесть. Стоят друг против друга два очень длинных, совершенно одинаковых дома, как в зеркале отражая один другой. Фасады их довольно однообразны: многократно повторяется мотив арочного проема в нижнем и верхнем этажах. Нижний — рустован, поэтому смотрится как цокольный, а верхние объединяют сдвоенные дорические колонны. Окна украшены рельефным орнаментом, а поверху тянется довольно тяжелый венчающий карниз.

По смыслу такие дома-близнецы должны наводить скуку, а на деле, когда сюда попадаешь, кажется, что идешь по сказочной улице волшебного города. Оглянешься назад — взгляд упирается в стройный фасад театра с белыми пилястрами, коринфские капители которых чередуются с лепными масками фриза. Выше — на аттике — стремительно летящие Славы несут свои венки. Белые детали отлично видны на желтом фоне даже издали. Этот торжественный фасад замыкает один конец улицы. То есть замыкает зрительно, так как на самом деле между корпусом театра и началом улицы пространство достаточное, чтобы разъехаться городскому транспорту. И вдруг понимаешь, как замечательно противопоставлен нарядный коринфский ордер театра строгой дорике улицы.

С противоположного конца улица вовсе не замкнута. Она вливается в широкую полукруглую площадь, прилегающую к Фонтанке у живописного Чернышева моста. Эта площадь, носящая ныне имя Ломоносова, также спроектирована Росси. В середине ее застройки — трехпролетная арка. На сей раз она не носит триумфального характера, скорее напоминает городские ворота: ведь Фонтанка еще так недавно была границей города. У Росси ничего не бывает случайного, и арка имеет отчетливо градостроительное значение — за ней в сторону Садовой тянется прямая улица (ул. Ломоносова), в створе которой великолепно смотрится купол Казанского собора.

От площади, по мысли Росси, должны были веером расходиться три улицы, но в натуре существуют только две, третья лишь намечена.

В домах, построенных Росси вдоль улицы, ведущей к театру, должны были размещаться Министерство внутренних дел и Театральная дирекция. И сейчас здесь находятся различные учреждения: в одном из зданий — всемирно известное Хореографическое училище имени Вагановой, а по другую сторону улицы — Главное Архитектурно-планировочное управление города.

Право же, очень удачно! Будущим мастерам балета полезно каждый день, пусть порой даже неосознанно, общаться со столь совершенной гармонией. А сотрудникам, ведающим вопросами планировки и застройки такого города, как Санкт-Петербург, это должно быть просто необходимо.

Мы так и не решили, в чем же секрет красоты этой улицы-галереи. Можно привести цифровые данные, которые сами по себе впечатляют: длина улицы около 220 метров, ее ширина и высота зданий — 22 метра. Что и говорить, Росси изумительно владел пропорциями! Однако одной математики мало. Гармонию, как известно, нельзя «проверить» алгеброй. Остается только непреложный факт, что Росси был гениальным градостроителем, а ансамбль Александринского театра — его наиболее зрелое произведение.

В 1832 году, через два месяца после открытия театра, совершенно больной Росси вышел в отставку. Но этим сооружением ему предстояло заниматься до конца жизни. В 1848 году производился внутренний ремонт театрального здания; кроме того, по желанию Николая I меняли голубую обивку на пунцовую (такую, какую мы видим в наши дни). Росси поручили увеличить логи у авансцены, и до нас дошли его чертежи, которые свидетельствуют о полностью сохранившемся мастерстве. Помимо этого, они являются волнующими документами, напоминающими о последних днях архитектора.

9 апреля 1849 года в разгар работы его унесла свирепствовавшая в Петербурге холера.

В заключение хочется привести пророческие слова художника и искусствоведа Игоря Эммануиловича Грабаря: «Настанет время, когда будут приезжать смотреть эти великолепные произведения Росси, как ездят смотреть мастеров Ренессанса в Италию».

Мы дожили до этого времени. Оно настало.

Краткий словарь архитектурных терминов

Абака — верхняя плита капители, квадратная или прямоугольная. В коринфском и сложном ордерах часто имеет вогнутые стороны и срезанные углы.

Акант — изображение листьев одноименного южного растения. Применяется для оформления капителей коринфского и сложного ордеров, а также орнаментальных мотивов в искусстве античности и классицизма.

Акведук — монументальный водовод на аркадах.

Амфитеатр — в античности открытое, круглое, полукруглое или эллиптическое в плане сооружение для зрелищ, в котором места для зрителей располагались уступами или ступенями. В более поздние эпохи — театральное здание с зрительным залом, устроенным по этому принципу.

Ансамбль — совокупность зданий, образующих единую архитектурную композицию.

Антаблемент — верхняя горизонтальная, лежащая на колоннах часть архитектурного ордера. Состоит обычно из архитрава, фриза и карниза.

Антикамера — комната или зал перед главным помещением.

Анфилада — ряд смежных помещений с дверными проемами, расположенными по одной оси.

Апартаменты — роскошно отделанные комнаты.

Апсида — выступ здания, обычно полукруглый или многоугольный в плане, перекрытый полукуполом.

Арка — криволинейное перекрытие пролета между опорами.

Аркада — ряд арочных проемов, опирающихся на пилоны или колонны.

Архитрав — несущая балка, нижняя из трех горизонтальных частей антаблемента.

Атланты — вертикальные опоры в виде мужских фигур.

Аттик — верхняя декоративная часть фасадной стены над венчающим карнизом. Часто украшена рельефами или скульптурами.

База — подножие, нижняя опорная часть колонны, пилястры.

Базилика — здание, разделенное продольными рядами колонн или столбов на несколько частей — нефов, средний из которых обычно шире и выше боковых; он освещается окнами над боковыми частями. У древних римлян — здание для суда или торговых операций. Раннехристианская церковь.

Балюстрада — сквозное ограждение балконов, галерей, лестниц, крыш; часто в виде перил с фигурными столбиками — балясинами.

Барабан — венчающая часть здания цилиндрической или многогранной формы, несущая купол. Может иметь оконные проемы.

Бастион — угловой выступ крепостного сооружения.

Бельведер — надстройка над домом в виде башенки, часто под куполом. Садовый павильон на возвышенном месте.

Боскеты — группы густо посаженных деревьев или кустов, образующих, благодаря декоративной стрижке, сплошные зеленые стены. Часто употреблялись в регулярных садах середины XVIII века.

Букраний — орнаментальный мотив в виде стилизованного черепа быка, часто встречающийся в искусстве античности и классицизма.

Волота — архитектурно-декоративная деталь в форме завитка. Входит в состав капителей ионического, коринфского и сложного ордеров.

Галерея — крытое светлое помещение, длина которого значительно превышает ширину. Несущими частями вместо стен могут быть колонны или аркады. Галереи иногда соединяют отдельные части здания.

Гипостильный зал — многоколонный зал в архитектурных сооружениях Древнего Египта.

Глава — наружная часть купольного перекрытия барабана.

Гризайль — однотонная роспись, имитирующая скульптурную отделку стены или потолка.

Декор — сочетание элементов, украшающих фасад здания или внутреннее помещение (интерьер). Может быть живописным, скульптурным или архитектурным (из деталей архитектурного ордера).

Замковый камень — верхний клинчатый камень, запирающий арку или свод.

Интерколу́мний — пролет между двумя колоннами.

Ионики (или овы) — орнамент из ряда яйцеобразных выпуклостей, чередующихся с листьями и стрелками.

Каннелюры — вертикальные желобки на стволах колонн и пилястр.

Капитель — верхняя часть колонны или пилястры. Каждый архитектурный ордер имеет особую форму капители.

Каре — квадратное в плане здание с внутренним прямоугольным двором.

Кариатиды — вертикальные опоры в виде женских фигур, поддерживающих перекрытие, балкон и т. п.

Карниз — верхняя выступающая часть антаблемента, венчающая здание или часть его — этаж.

Картуш — декоративная деталь в виде щита, полуразвернутого свитка или орнаментального венка.

Квадр — отесанный каменный параллелепипед.

Кессоны — углубления поверхности потолка или свода; облегчают перекрытие и создают декоративный эффект.

Колонна — архитектурно обработанный, круглый в сечении столб, несущая часть конструкции. Состоит из ствола, капители и базы (последняя в дорическом ордере может отсутствовать).

Колоннада — ряд колонн, поддерживающих перекрытие.

Консоль — выпуклый из стены камень или конец балки, поддерживающий карниз, балкон, колонну, либо предназначенный для установки вазы, статуи и т. п.

Конха — перекрытие в виде полукупола.

Кардегардия — павильон или помещение для военного караула.

Купол — свод, внутренняя поверхность которого представляет собою полушарие или близкую к нему форму. Для стиля барокко характерны купола вытянутые, яйцеобразные, эллипсоидные.

Куртина — часть крепостной стены между двумя бастиянами.

Лоджия — помещение, у которого вместо наружной стены открытая колоннада или аркада.

Лопатка — вертикальный плоский выступ в стене, не имеющий базы и капители.

Люкарна — окно в высокой кровле или куполе, обычно круглой или овальной формы.

Меандр — орнамент в виде изогнутых или пересекающихся под прямыми углами линий. (По названию извилистой реки в Малой Азии.)

Метоп — промежуток между триглифами во фризе дорического ордера, заполненный плитой, иногда украшенной рельефными изображениями.

Модуль (мера) — условная единица, принимаемая для согласования частей здания. В классической архитектуре обычно равен диаметру колонны у ее основания.

Наличник — обрамление дверного или оконного проема.

Неф — одна из частей базилики, отделенная от других опорами.

Облом — элементарный архитектурный профиль: полка, вал, выкружка, гусек, каблучок и т. п.

Ордер архитектурный — определенная художественная система стоечно-балочной конструкции со строгим соотношением частей и пропорций. Основу ордера составляют художественно разработанные стойка — колонна и балочное перекрытие — антаблемент. В состав ордера включаются также цоколь и фронтон.

Падуга — переход от стены к потолку, имеющий профиль вогнутой четверти окружности.

Пандус — слегка наклонная плоскость, заменяющая лестницу.

Панно — часть поверхности, заключенная в рамку и нередко заполненная резьбой, лепкой или живописью.

Парапет — невысокая стенка, служащая ограждением крыш, террас, набережных, крутых склонов дорог и пр.

Парус — часть купольного свода в виде вогнутого сферического треугольника. Парусный свод состоит из четырех таких треугольников, создает переход от квадратного в плане пространства к куполу или барабану купола.

Периптер — прямоугольное в плане здание, окруженное со всех сторон колоннадой.

Пилоны — массивные, чаще прямоугольные в плане столбы, поддерживающие перекрытия, арки или оформляющие въезд.

Пилястра — плоский, прямоугольный в плане, вертикальный выступ стены, обработанный аналогично колонне того или иного ордера, то есть имеет базу, ствол и капитель.

Плафон — перекрытие, имеющее декоративную обработку.

Плинт — нижняя часть базы колонны или пьедестала в виде квадратной плиты.

Поребрик — выступающее над поверхностью земли обрамление садовой дорожки, клумбы, тротуара и пр.; обычно из камня или кирпича, положенного на узкую сторону (на ребро).

Портал — архитектурно оформленный вход в здание.

Портик — колоннада, расположенная у стены здания, несущая перекрытие и завершенная фронтонном или аттиком.

Пропилеи — монументальные ворота; торжественно оформленный вход в город или архитектурный ансамбль.

Пьедестал — архитектурно-декоративное подножие, основание колонны или скульптуры.

Раскреповка — выступ или излом линии фасада, антаблемента, фронтона. Часто встречается в сооружениях стиля барокко.

Рельеф — выпуклое скульптурное изображение на плоскости; **барельеф** (низкий рельеф) — выступает на плоской поверхности меньше, чем на половину толщины изображенного предмета; **горельеф** (высокий рельеф) — выступает на плоской поверхности больше, чем на половину толщины изображенного предмета.

Ризалит — часть здания, выступающая за основную линию фасада.

Розетка — орнаментальное украшение в виде стилизованного цветка; может быть как скульптурным, так и живописным. Характерна для стиля классицизма.

Рокайль — орнамент в виде раковины неправильной формы, характерный для искусства первой половины и середины XVIII века.

Ротонда — круглое в плане здание, чаще всего перекрытое куполом.

Руст — отдельный квадрат в стене, обработанной рустовкой.

Рустовка — рельефная кладка или облицовка здания камнями (рустами, у которых лицевая грань выступает из поля стены).

Сандрик — декоративный выступ над окном или дверью, может быть прямоугольным, треугольным, лучковым.

Свод — перекрытие, имеющее снизу вогнутую, кривую поверхность. Купол и арка — виды свода.

Стилобат — каменное подножие, основание античного храма или колоннады; часто состоит из трех ступеней.

Стропило — опора для устройства кровли; состоит из двух брусьев, соединенных верхними концами под углом, а нижними упирающимися в стену здания.

Тимпан — внутреннее поле фронтона, часто украшенное скульптурой.

Трансепт — поперечный неф в крестообразных по плану церквях.

Трельяж — легкая деревянная решетка, применяемая в качестве каркаса для выходящей зелени.

Триглиф — элемент дорического фриз в виде прямоугольной плиты с тремя вертикальными бороздками. Между триглифами расположены метопы.

Фасад — наружная сторона здания.

Филенка — часть поля стены, двери и т. п., обведенная рамкой.

Фриз — средняя часть антаблемента, а также орнаментальная скульптурная или живописная полоса, окаймляющая верх стены.

Фронтон — завершение фасада или портика, обычно треугольное, образованное двумя скатами крыши и карнизом. Фронтоны бывают также лучковыми, ступенчатыми, разорванными.

Цоколь — нижняя часть наружной стены здания, сооружения, лежащая на фундаменте; обычно цоколь выступает или западает по отношению к основной плоскости стены.

Эллинг — покатый помост для постройки и спуска на воду судов.

Энтазис — небольшое утолщение в нижней трети ствола колонны.

Эспланада — незастроенное пространство между крепостью и ближайшими городскими домами.

Эхин — нижняя часть дорической капители, круглая в плане, с выпуклым криволинейным профилем.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо вступления 5

«Архитектура, что за вещь?» 9

Юность Петербурга 29

«...Для одной славы Всероссийской» 59

Итальянец в Петербурге 87

«Академия трёх знатнейших художеств» 113

Петербургские праздники 135

Поклонники Палладио 153

Крепостной графа Строганова 185

«Ногою твердой стать при море...» 201

«Люблю, военная столица...» 221

Ансамбли Росси 245

Краткий словарь архитектурных терминов 267

К ЧИТАТЕЛЯМ

*Отзывы об этой книге
просим присылать по адресу:
125047, Москва, ул. Тверская, 43.
Дом детской книги*

Научно-художественное издание

Для среднего и старшего школьного
возраста

Глинка Наталья Ивановна

«СТРОГИЙ, СТРОЙНЫЙ ВИД...»

Ответственный редактор
А. А. Проворова
Художественный редактор
М. А. Трубецкой
Технический редактор
М. В. Гагарина
Корректор
В. В. Борисова

ИБ № 7805

Сдано в набор 24.11.89. Подписано к печати 04.12.91. Формат 70×90¹/₁₆. Бум.
офс. № 1. Шрифт таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,23. Уч.-изд. л.
20,58+16 вкл.=22,73. Усл. кр.-отт. 30,42. Тираж 100 000 экз. Заказ № 40.
Отпускная цена ~~1 р. 50 к.~~ **50 = 38**

Орден Трудового Красного Знамени и Дружбы народов издательство «Детская
литература» Министерства печати и массовой информации РСФСР. 103720,
Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1.

Тверской ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литера-
туры им. 50-летия СССР Министерства печати и массовой информации РСФСР.
170040, Тверь, проспект 50-летия Октября, 46.



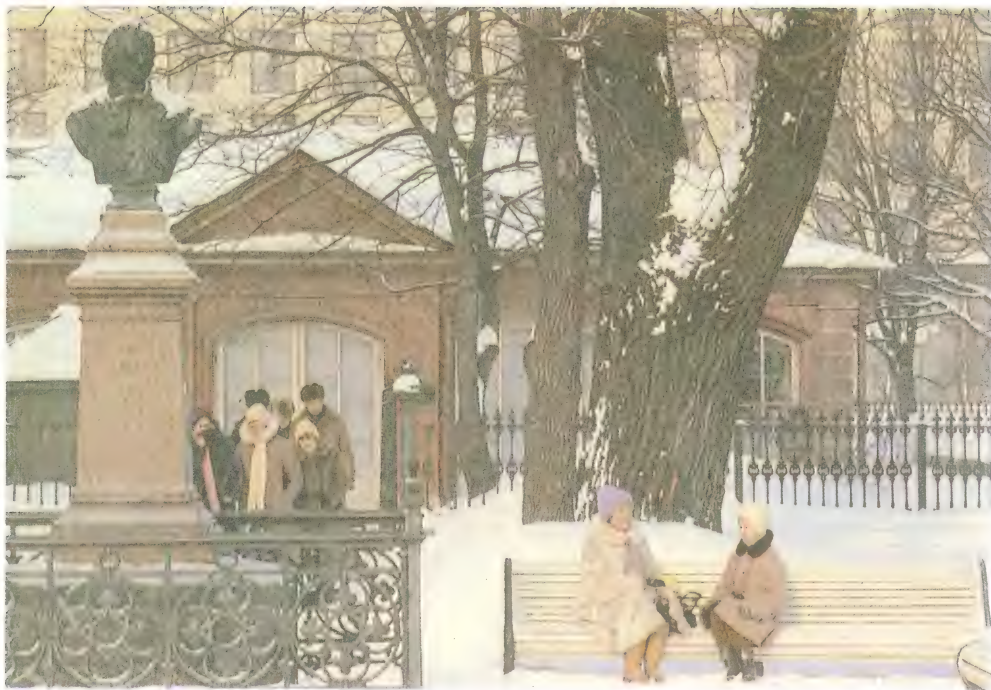
Глинка Н. И.
Г54 «Строгий, стройный вид...». — М.: Дет. лит., 1992. —
370 с.: фотоил.

ISBN 5—08—000813—X

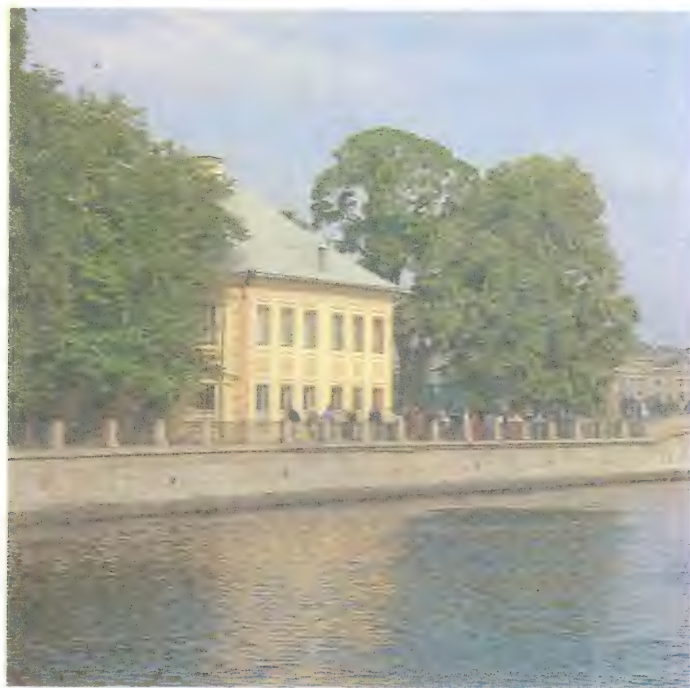
Книга об архитектуре Санкт-Петербурга XVIII—XIX веков:
о наиболее значительных памятниках — шедеврах архитектуры,
о великих зодчих — Растрелли, Ринальди, Кваренги, Львове, Росси
и др.

Г $\frac{4802050000-040}{M101(03)-92}$ 064—89

ББК 85.11



Дом Петра I
на набережной Невы.
1703 г.



Летний дворец
Петра I
в Летнем саду.
1710—1714 гг.



Меньшиковский дворец.
1710—1720-е гг.



Меньшиковский дворец.
Интерьер.
1710—1720-е гг.



Петропавловский собор. 1712—1733 гг.



Кикины палаты.
1714—1718 гг.



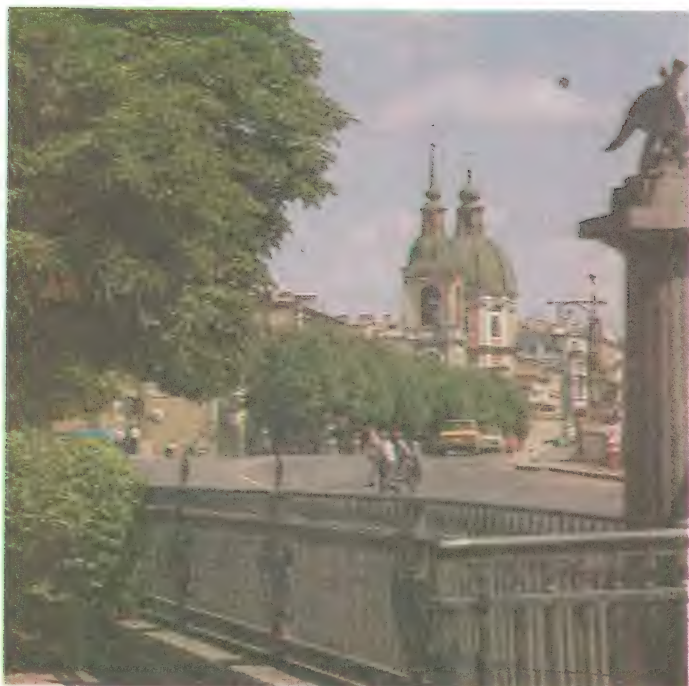
Здание Кунсткамеры.
1718—1734 гг.



Петровские ворота Петропавловской крепости. 1714—1718 гг.



Здание
Двенадцати коллегий.
1722—1742 гг.



Церковь
св. Пантелеймона.
1735—1739 гг.



Петергоф.
Большой дворец
и каскад.
1747—1752 гг.



Петергоф.
Корпус под гербом
Большого дворца.
1747—1752 гг.



Петергоф.
Верхний парк.
1747—1752 гг.



Царское Село.
Екатерининский дворец.
1744—1757 гг.



Царское Село. Екатерининский дворец. Большой зал. 1750-е гг.



Царское Село.
Екатерининский дворец.
Картинный зал.
1750-е гг.



Аллея
Летнего
сада.



Ф. Растрелли. Грот в Царском Селе. 1749—1763 гг.



Ф. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—1764 гг.

Ф. Растрелли.
Строгановский дворец.
1752—1754 гг.



Ф. Растрелли.
Зимний дворец.
1754—1762 гг.





А. Ринальди.
Въездные ворота дворца
Петра III в Ораниенбауме.
1757 г.



А. Ринальди.
Китайский дворец
в Ораниенбауме.
1762—1768 гг.



А. Ринальди.
Зал Муз
Китайского дворца
в Ораниенбауме.
1760-е гг.



А. Ринальди.
Стеклярусный кабинет
Китайского дворца
в Ораниенбауме.
1760—1770-е гг.



А. Ринальди.
Павильон Кательной горки
в Ораниенбауме.
1762—1769 гг.

А. Ринальди.
Мраморный дворец.
1768—1785 гг.



С. Чевакинский.
Колокольня
Никольского собора.
1753—1762 гг.



А. Кокоринов,
Ж.-Б. Валлен-Деламот.
Здание Академии
художеств.
1764—1788 гг.





И. Старов.
Таврический дворец.
1783—1789 гг.

Ч. Камерон.
Павильон
«Агатские комнаты»
в Царском Селе.
1780—1787 гг.





Ч. Камерон, В. Бренна.
Большой дворец
в Павловске.
1782—1786 гг.; 1790-е гг.



К. Росси. Ограда
Михайловского
дворца.



Адмиралтейство.
Вид с крыши
Зимнего дворца.



Ч. Камерон.
Колоннада Аполлона
в Павловске.
1781—1783 гг.



Д. Кваренги.
Здание Академии наук.
1783—1789 гг.



Д. Кваренги.
Смольный институт.
1806—1808 гг.



А. Воронихин.
Казанский собор.
1801—1811 гг.



А. Воронихин.
Решетка
Казанского собора.
1811—1812 гг.

А. Воронихин.
Горный институт.
1806—1811 гг.



Тома де Томон.
Здание Биржи.
1805—1810 гг.





Стрелка
Васильевского острова.
Здание Биржи.
1-я четверть XIX в.



А. Захаров.
Адмиралтейство.
1806—1823 гг.



И. Теребнев.
Барельеф
на главной башне
Адмиралтейства.
1813 г.



Ф. Щедрин.
Скульптурная группа
у главной башни
Адмиралтейства.
1812 г.



В. Стасов.
Актный зал Лицея
в Царском Селе.
1811 г.



В. Стасов.
Конюшенная церковь.
1817—1823 гг.

В. Стасов.
Нарвские
триумфальные ворота.
1827—1833 гг.



К. Росси.
Елагин дворец.
1818—1822 гг.



К. Росси. Арка Сената — Синода. 1829—1834 гг.



К. Росси. Александринский театр. 1828—1832 гг.



К. Росси.
Михайловский дворец.
1819—1825 гг.



Дворцовая площадь.



Арка Главного штаба и Зимний дворец. 1754—1762 гг.; 1819—1829 гг.



Улица Зодчего Росси. 1828—1832 гг.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

